CAHIERS DU CINÉMA

« NOUVELLE VAGUE »

Cahiers du Cinéma

DECEMBRE 1962 TOME XXIII. — N° 138

SOMMAIRE

« NOUVELLE VAGUE »

Ne manquez pas de prendre, page 103
LE CONSEIL DES DIX

Notre couverture : Stefania Sabatini et Yveline Céry dans **Adieu Philippine** de Jacques Rozier



CAHIERS DU CINEMA revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - **Rédacteurs en chef :**
Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

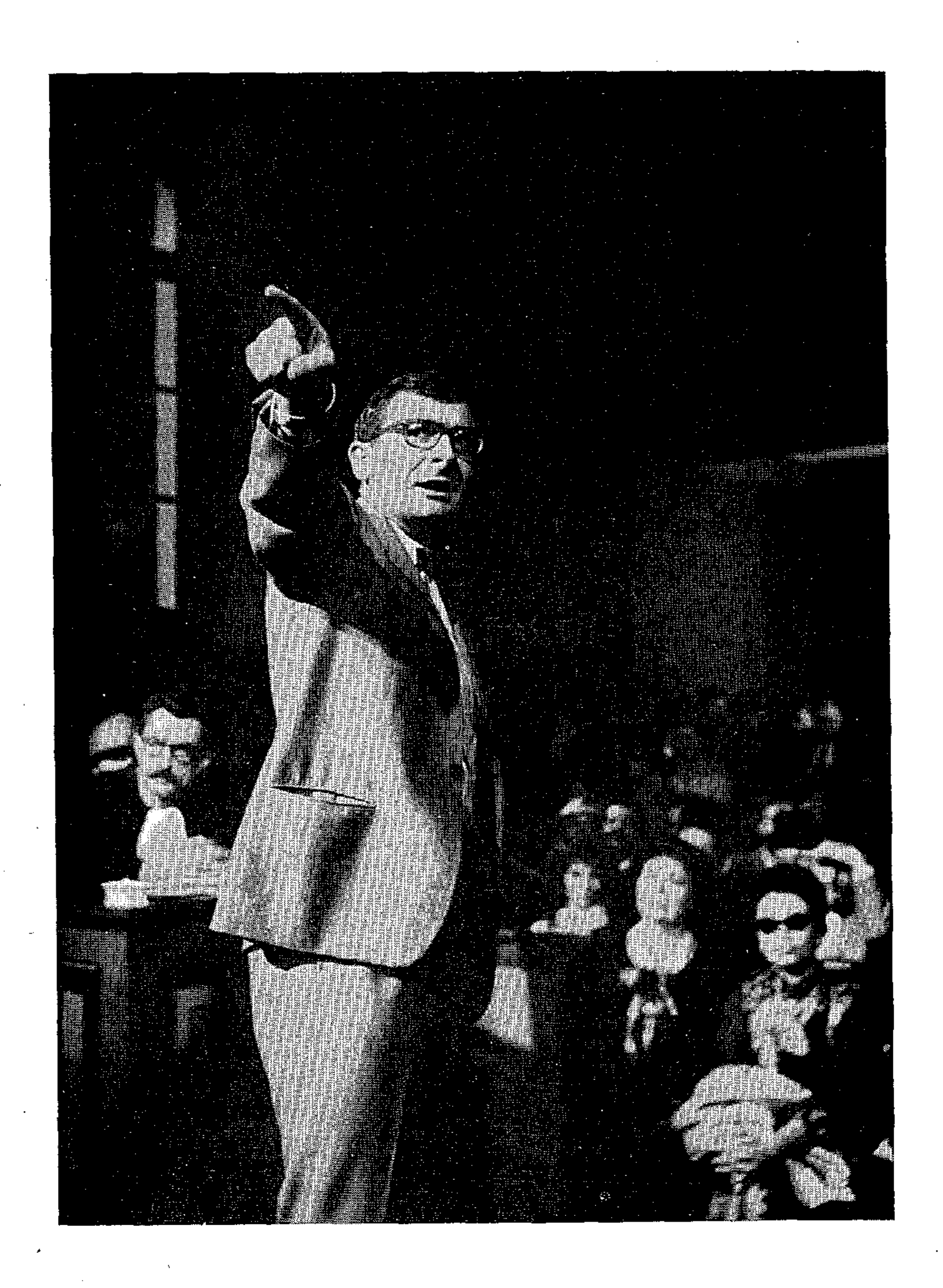
On nous reproche de ne pas parler du jeune cinéma français. Ce cinéma-là est non seulement cher, mais proche, et il y a toujours quelque pudeur à parler de soi. Cette « Nouvelle Vague », dont nous avons fait mieux que faciliter la naissance, nous ne pouvons ni la juger avec l'objectivité nécessaire, ni même la considérer avec le recul suffisant.

Et d'autre part, pourtant, notre revue ne peut se permettre d'ignorer l'existence d'un *fait* déjà promu fait historique. Taisons donc nos scrupules, au moins pour une fois. Si le recul est impossible à prendre, eh bien, ne le prenons pas. Puisqu'il nous est difficile de nous poster en dehors du mouvement N. V., restons à l'intérieur. Cette perspective est particulière, mais féconde. A défaut de la vérité, donnons *notre* vérité : on la prendra pour ce qu'elle vaut, mais nous ne croyons pas qu'il soit tout à fait indifférent de la connaître.

Ce numéro se divise en trois parties. La première comprend trois entretiens avec trois cinéastes que nous n'avions pas jusqu'ici interviewés, car ils sont, tous les trois, sortis de notre équipe. C'est pour cette même raison que nous les avons, aujourd'hui, préférés à d'autres qui, comme Resnais, Astruc, Melville ou Rouch, se sont déjà expliqués ici sur leur travail de metteur en scène. L'importance quantitative de leur œuvre, nous les fait également préférer à un Jacques Demy, une Agnès Varda, un Jacques Rozier, et tous ceux dont les propos trouveront leur place dans nos numéros futurs.

En second lieu, le traditionnel dictionnaire. Il comprend cent soixante-deux noms de nouveaux metteurs en scène français — nombre qui pourra paraître très élevé, mais il faut dire qu'aucune considération esthétique n'a limité notre choix. Les jugements que nous y portons ont cherché à éviter tout parti pris d'indulgence ou de sévérité, sans pour autant se refuser de marquer le plus nettement possible les degrés de l'intérêt que ces différents noms éveillaient en nous.

Enfin, nous avons cru nécessaire de livrer, dans une dernière partie, quelques réflexions en vrac sur des problèmes d'ordre économique. Car il ne suffit pas de connaître et de juger la N. V. : ce qui compte, avant tout, c'est qu'elle vive, et de la belle vie qui lui fut promise à ses débuts. Puisse ce numéro apporter une contribution point trop inutile au dur combat qu'elle doit encore mener.



CLAUDE CHABROL

CLAUDE CHABROL, *quelle conception de la critique avez-vous, et comment vous a-t-elle conduit à la mise en scène ?*

— Je crois qu'à l'époque j'étais bien plus impressionniste que maintenant. De toute façon, le gros intérêt de la critique est que ça aide à mettre les idées en place. Parler des films, cela permet d'en étudier les éléments visuels de façon plus sérieuse que si on se contente de regarder. C'est comme si on prenait des notes sur un carnet.

— Lorsque vous étiez critique, aviez-vous déjà l'intention de faire des films ?

— J'espérais. Je pense que, sauf exceptions, la critique peut difficilement être une fin en soi. Je n'ai guère connu qu'un critique qui le fût absolument : André Bazin. En dehors de lui, la plupart de ceux qui font de la critique, c'est, ou bien en vue de faire du cinéma, ou bien d'approfondir certains problèmes, esthétiques ou autres : ce n'est pas uniquement pour le plaisir d'expliquer aux gens pourquoi on aime tel film ou non.

Faire de la critique, cela fait partie de l'aventure individuelle, mais, par rapport à la création, cela correspond quand même à une abdication, sauf si l'on a vraiment l'esprit de critique, comme c'était le cas d'André Bazin, mais cela, c'est très rare.

— Bazin n'était-il pas un metteur en scène qui s'ignorait ?

— Bazin ne voulait pas. Cela ne l'intéressait pas. C'est avant tout en analyste que la création cinématographique l'intéressait. C'est bien schématique de dire cela, mais il y a, si l'on peut dire, un élément de synthèse dans la création qui n'intéressait pas Bazin.

— Cela vous intéressait, vous ?

— Cela m'intéressait plus que l'analyse même des films. Mais « l'analyse d'un film », cela ne signifie rien, car on finit par dire : l'interprétation est bonne, la photo est mauvaise, le montage est adéquat etc..., ce qui ne rime à rien. Mais en même temps, cela permet de déboucher sur quelque chose. C'est quand même agréable de se dire : la photo est mauvaise, parce que ceci, parce que cela ; ou bien : le montage est mou, parce qu'on pourrait couper trois secondes à la fin de chaque plan, et ainsi de suite.

De toute façon, la critique, ça aide. On finit par découvrir une méthode, une esthétique. Enfin... son esthétique personnelle. Moi, je trouve que c'est bien de faire de la critique, à condition de ne pas y passer sa vie, mais, sauf l'exception Bazin, il n'y a pas de bon critique qui passe sa vie à faire de la critique.

— Quand vous avez écrit, avec Eric Rohmer, votre livre sur Hitchcock, regardiez-vous déjà Hitchcock en metteur en scène ?

— C'était tout à fait autre chose. C'était un essai, en quelque sorte, de délire organisé. Nous étions très conscients des moments où nous dépassions la simple critique, la simple étude d'un auteur, mais c'était intéressant de savoir jusqu'où il était possible de pousser des raisonnements, même dans l'absurde, à partir d'éléments réels.

— Récririez-vous maintenant la même chose ?

— C'est surtout que cela ne m'amuserait plus tellement de l'écrire. Je crois qu'écrire un bouquin sur un cinéaste est infiniment plus vain que revoir ses films. Mais, si je devais recommencer, il me semble que je recommencerais de la même manière. C'est amusant d'essayer de faire un livre dont la méthode soit plus importante que le sujet. Car c'est la méthode d'analyse qui était amusante et intéressante. Le sujet Hitchcock, aussi, évidemment, mais la méthode n'était possible qu'avec ce sujet-là, qui offrait énormément de possibilités de délire d'interprétation.

Il y a un type qui a dit que — c'était un critique de province, sa phrase était extraordinaire, mais il n'en tirait pas toutes les conséquences — il a dit qu'Hitchcock était très gênant, car il donnait l'impression d'une casserole bourrée de rien, bourrée à vide. C'est impensable, et malgré tout, c'est vrai. En ce sens, Hitchcock est la plus espagnole des auberges. Il en est d'ailleurs bien conscient.

Mais, qu'à partir de ces formes nous tirions des conclusions métaphysiques, c'est forcément faux. En même temps, nous avons raison de le faire, et nous en avons le droit, mais... C'est difficile à expliquer. Enfin, je veux dire que, chez lui, le point de vue formel est obligatoirement le plus important. Car ce n'est pas un formaliste, Hitchcock, c'est un formel.

Welles, Hawks, Lang.

— *Avez-vous changé, dans vos autres préférences ?*

— Je m'aperçois par exemple, de plus en plus, que ce que fait Lang est très difficile ; que je n'avais jamais réussi à éprouver un total mépris pour Wyler. Je me disais : Wyler, c'est tout de même soigné. Or, maintenant, je me rends compte que ce n'a jamais été vrai. Franchement, c'est de la merde. Wyler, c'est un type qui ne peut pas donner de complexes à un cinéaste. Lang, lui, en donne au moindre plan.

Ma position à l'égard de la critique et de la mise en scène n'a pas tellement changé, mais ma position à moi, à l'égard du cinéma, oui. A force de faire des films, je me suis rendu compte que ce qui était le plus intéressant n'était pas tellement ce que je croyais au départ.

Par exemple, j'étais très partisan d'un cinéma où les mouvements étaient une sorte d'accentuation psychologique : travellings qui soulignaient, sursauts provoqués par un travelling arrière ou autres âneries de ce genre. Maintenant, le principal problème est d'éviter les longueurs. Ce que je croyais ne pouvoir obtenir, avant, que par un grossissement, je pense qu'en définitive on peut très bien l'obtenir sans cela et obtenir en même temps autre chose. Par contre, je me suis aperçu que, ce qui était insupportable, c'étaient les secondes vides.

Il y a par exemple des films où, pendant une minute, à l'exception de l'intrigue qui avance, il ne se passe absolument rien sur l'écran. L'acteur n'est pas particulièrement intéressant à regarder, le plan n'est pas particulièrement beau à voir, le son n'est pas particulièrement extraordinaire : simplement, on s'est arrangé pour faire avancer l'intrigue pendant une minute. Ce sont ces minutes dont, maintenant, j'ai vraiment horreur. Il y a aussi des films qui font avancer l'intrigue de cette façon pendant une heure et demie : ceux de Wyler, précisément.

A la télévision, j'ai revu, il y a quelque temps, *La Lettre*. Le film, à l'époque, ne m'avait pas plu, mais je me disais que, s'il y avait des trucs, ils étaient tout de même bien faits. Je pense maintenant que ces trucs sont la chose la plus facile du monde.

Quand on a fait des films, il y a des choses, au cinéma, qui cessent d'être impressionnantes. Welles, par exemple, est un type dont on trouve tout extraordinaire, quand on ne fait pas de film. Quand on commence à faire des films, on trouve ça moins extraordinaire, car on se dit : après tout, il n'y a qu'à... Mais, au fur et à mesure qu'on avance, on voit que c'est extraordinaire quand même, car, bien sûr, il n'y a qu'à..., mais, justement, ce qu'il y a de beau chez lui, ce n'est pas du tout ce qui, avant, paraissait extraordinaire, c'est qu'on y trouve jamais ces secondes vides dont je vous parlais tout à l'heure. Il se passe toujours quelque chose, chez Welles. Cela dit, je trouve que Lang est sans doute plus fort encore, dans la mesure où on ne peut même pas se dire, à aucun moment : il n'y a qu'à faire ceci ou cela, il n'y a qu'à mettre la caméra à tel endroit ou prendre tel objectif. Lang est un mystère perpétuel.

Hawks, aussi, en un sens, mais ce n'est pas la même chose. Il y a chez lui un secret, mais ce n'est pas un secret de fabrication. C'est un secret intime. Hawks a un sens du geste et de l'espace — qui sont des éléments physiques — qu'on ne peut acquérir si on ne l'a pas. Chez lui, rien ne se passe dans le ciboulot. Quand Huston cherche à faire du Hawks, il y a de quoi rigoler. Huston réfléchit, alors que, chez Hawks, tout coule de source. On peut ne pas faire de complexe avec lui : simplement, il faut faire autre chose.

Chez Lang, tout se passe dans le ciboulot. Donc, en un sens, on devrait pouvoir espérer retrouver ce qui s'y passe. De fait, on se dit tout le temps qu'on pourrait faire la même chose, mais on sait qu'on n'y arrivera pas. Lang a les deux à la fois : le secret intime et le secret de fabrication ; il faut savoir, une fois pour toutes, qu'on ne les trouvera pas et qu'il est inutile de chercher, ce serait ridicule.



Juliette Mayniel et Claude Cerval dans *Les Cousins.*

— *Quand vous avez abordé la mise en scène, avez-vous été gêné par ces cinéastes que vous admiriez ?*

— Gêné ? On n'a pas le temps ! Je croyais, au début, qu'on était obsédé par des références, mais on n'a pas le temps. C'est déjà tellement compliqué de savoir où on va mettre la caméra, ce qu'on va faire faire aux gens et tout le reste, qu'on n'a jamais le temps de se dire : Tiens ! si je faisais comme Tartempion ?

Cela m'est arrivé une fois seulement, dans un style d'imitation, ou de clin d'œil : dans *Le Beau Serge.* Il y avait un truc que je ne savais pas comment faire. Je me suis dit : je vais tâcher d'adopter la solution *Nord-Express.* J'ai consciencieusement suivi le procédé ; mais évidemment, ça n'a abouti à rien. Ce qui, chez Hitchcock, n'était nullement un procédé, en était devenu un chez moi.

Il arrive aussi, de temps en temps, qu'on fasse un plan qui est strictement le même qu'un autre plan qu'on aime bien. Je sais, par exemple, qu'il y a un plan d'*A double tour* que je n'ai pas trouvé tout seul, mais je n'ai jamais su d'où il me venait.

— *Citizen Kane.*

— Voilà, c'est ça ! mais oui, effectivement, c'est ça, c'est bien ça ; C'est le perroquet de *Citizen Kane* qui pousse son hurlement. C'est drôle, au moment où j'ai vu le film, le perroquet ne me plaisait pas tellement. Je me disais : c'est lourd, c'est gros... Et puis voilà : ça reste en vous et on le refait.

— *Godard dit que, dans ses premiers films, il aimait à se référer à des plans qui lui avaient plu.*

— Sans doute était-il beaucoup plus à l'aise, beaucoup plus libre avec la technique que moi. Il devait la connaître infiniment mieux. En tout cas, moi, je n'avais vraiment pas le temps de penser à cela. Tout était déjà si compliqué dans ma pauvre tête ! Et puis les travellings !... Le type qui n'a jamais fait de cinéma et qui soudain se met à tourner, pour son premier plan, il installe toujours le travelling (long, courbe, de préférence, et — j'allais l'oublier — dont la vitesse augmente en cours de route), mais, cela, c'est obligatoire. Seulement, quand on l'a refait douze fois, que le chef opérateur s'est cassé la gueule et qu'on a pris trois jours de retard sur le plan de travail, alors on s'aperçoit qu'il y aurait peut-être eu quelque intérêt à faire autrement. Au départ, c'est toujours cela : la solution la plus compliquée paraît toujours la meilleure.

A double tour, ça paraît très compliqué. En fait, on a été très vite, car ce ne l'était pas. *Le Beau Serge,* qui paraît simple, était, lui, terriblement compliqué. Nous passions par exemple à travers des petites portes, alors que nous aurions parfaitement pu nous en dispenser. Je me souviens aussi d'un plan où le pauvre Rabier, qui était au cadre, a failli se casser la gueule. Par la suite, il m'est arrivé de faire des trucs qui paraissent bien plus terribles : personne n'y a jamais risqué sa vie.

Les Cousins plus sincères que le Beau Serge.

— *D'où venait, pour* Le Beau Serge, *le choix du sujet ?*

— Comme principe, c'était assez douteux. Mon point de départ était ceci : je voulais tourner en hiver et en Creuse où j'étais resté pendant toute la guerre. La Creuse, pour moi, c'était l'enfance, et c'était l'hiver. Ça, c'est d'ailleurs une chose qui m'intéresse toujours. Mais l'intrigue, elle, avait un petit peu pour but d'obtenir la prime à la qualité. C'était très courageux, mais un peu prémédité. Si je devais le refaire maintenant, peut-être obtiendrais-je cinq millions de plus, car je mettrais juste ce qu'il faut pour exalter un peu plus le spectateur.

Mais il y a des choses que j'aime bien, dans *Le Beau Serge.* J'aime bien le village. J'aime bien le début. Seulement, quand j'ai tourné le film, c'est pour la fin que je me suis donné énormément de mal. Je voulais des effets.

Sur le thème aussi, le film était un peu roublard, car la rédemption finale avait tout ce qu'il fallait pour plaire. Et l'accouchement !... Mais, de ce point de vue, c'était assez astucieux. Ç'avait en même temps une certaine dose de naïveté, mais elle était voulue à soixante-quinze pour cent.

Les Cousins, c'était plus sincère. Je crois davantage à l'histoire des *Cousins* qu'à celle du *Beau Serge.* Et elle est plus vraie. La preuve en est que les personnages des *Cousins* existent, alors que ceux du *Beau Serge...* Les femmes, oui, elles existent, mais les deux types, non. Ils sont des vues de l'esprit. Le tuberculeux rédempteur, franchement, je n'y crois pas. Et je n'y croyais guère. Le poivrot qui s'ennuie et que sauve la naissance de son gosse, ça, c'est vrai, mais pas de cette façon-là. C'est également vrai qu'un gars peut en traîner un autre dans la neige. La preuve, c'est que j'ai fait traîner Blain pendant une nuit entière.

En somme, le cadre du *Beau Serge* est exact, mais l'affabulation est truquée. *Les Cousins* expriment davantage des choses vues. L'affabulation est truquée, si l'on veut, mais dans un sens auquel je tiens. L'histoire du type qui tue l'autre me paraît d'une grande vérité. Quant au contexte social des *Cousins,* à l'époque. on le croyait faux, maintenant on s'aperçoit qu'il était vrai. Les gars qu'on voit dans le film sont ceux qui, par la suite, se sont mis à jouer du bazooka et du plastic. Ils étaient tous à la corpo de Droit, en 47-49 (la grande époque !...) et je les connaissais bien. Il y en a même un qui a fait parler de lui depuis, qui est devenu quelqu'un d'assez important. Donc, le personnage de Brialy, il existe, et il avait du charme. Un peu moins que Jean-Claude, mais il en avait.

— *Et l'apport personnel de Gégauff ?*

— Son apport est réel, mais ne se situe pas là où on le croit généralement. Ce n'est pas du tout le côté « germanique », mais plutôt les surprises-parties, les discussions, ainsi que le vieux comte italien, qui est très vrai, lui aussi, et qui est une très bonne idée. Il y

a une autre chose qu'il a conçue entièrement : le côté épidermique des rapports entre les personnages, l'idée de faire toute une scène sur la peau, le jeu des regards. Par contre, la balade au chandelier a été trouvée par hasard. Il est vrai que Gégauff s'était amusé à se déguiser en officier allemand, en S.S., au bal du scandale, en 1945 ; il pensait que c'était la meilleure façon de scandaliser, et, à l'époque, c'était courageux ; mais, au moment du film, il n'y pensait plus du tout. Quant à l'étudiant juif, c'est moi qui en ai eu l'idée, et cette histoire est réellement arrivée.

— *D'où vient que tant de choses aient été mal interprétées dans le film ?*

— Les gens, à l'époque, ne croyaient pas qu'il y avait des fascistes en France. C'est aussi bête que cela. Ils ont donc cru que c'était moi le fasciste, puisqu'ils ne voulaient pas croire que c'était ceux qu'ils voyaient sur l'écran. Depuis, ils ont changé d'avis. *Les Cousins*, actuellement, ce n'est absolument plus ambigu.

A la fin des *Cousins*, il est normal que le fasciste tue l'autre, c'est comme cela que ça se passe. Ce sont eux qui savent le mieux se servir des armes à feu. Et les armes à feu sont avec eux, elles sont de leur côté, puisqu'ils croient à la force.

Le côté « germanique » vient de ce que je suis très sensible à la guerre et à toute l'atmosphère « romantisme allemand », qui, à la fois, me séduisent et m'inquiètent. De même, j'ai voulu montrer dans *Les Cousins* que le fascisme était séduisant, en même temps qu'inquiétant et dangereux. Tout ce qui est épreuve de force dont on est censé être l'élément fort est séduisant et dangereux.

— *Avez-vous eu l'idée des* Cousins *en même temps que celle du* Beau Serge ?

— Je l'ai eue avant. Mais je ne pouvais tourner *Les Cousins* : c'était trop cher. J'ai donc fait *Le Beau Serge*, qui n'était pas cher et qui, de plus, me donnait l'occasion de tourner dans la Creuse. J'avais aussi un autre sujet qui se passait dans la Creuse, mais il aurait coûté davantage.

— *On a parlé, à propos du personnage de Juliette Mayniel, de misogynie.*

— Je ne suis pas misogyne. Je crois, par contre, que ceux qui en parlent n'aiment pas les femmes : ils aiment des sortes de déesses qu'ils se fabriquent, alors qu'en réalité, une femme... c'est une femme, comme nous l'a appris Godard.

La couleur, faux problème.

— *Le fait d'aborder la couleur dans* A double tour, *vous a-t-il posé beaucoup de problèmes ?*

— A moi ? Aucun. A Decae, tous. J'avais simplement expliqué ce que je voulais, il a trouvé le moyen de le faire. La couleur, au fond, j'étais bien incapable de m'en occuper. J'étais incapable de savoir si, en employant tel ou tel truc, j'obtiendrais tel ou tel résultat.

Ce que je voulais, par exemple, c'était que les dalles soient blanches et bleues. Le décorateur se débrouillait pour qu'il y ait le blanc et le bleu et Decae se débrouillait pour que, sur la pellicule aussi, il y ait du blanc et du bleu. Quand je voulais des dorures à l'intérieur de la maison, le processus était le même. Pour les coquelicots aussi : le coquelicot, c'est rouge, pas de mystère. Il n'y a pas tellement de problèmes : tout dépend du chef opérateur.

— *Et l'idée même du film ?*

— J'avais lu le roman de Stanley Ellin pendant mon service militaire. J'avais été saisi par l'image de ce type qui vivait confiné (je n'ai d'ailleurs pas utilisé cette image), qui prenait soudain une maîtresse et pour qui, d'un seul coup, tout se passait dans la nature.

Ce que je n'ai jamais compris, dans le livre, c'est l'histoire de la clef qui ferme un grenier. J'ai eu beau la relire, je n'ai jamais compris. Cela, je l'avais éliminé par définition. En tout cas, je trouve que l'adaptation de Gégauff était mieux que le bouquin. Elle est fidèle, mais c'est le contraire d'une adaptation de roman policier. Je n'aime pas tellement les intrigues, au cinéma : on perd du temps à les raconter, on est obligé de perdre des secondes, ne serait-ce que pour les faire avancer. Ou alors, il faut être très

calé, car ce n'est pas facile de faire avancer à la fois un film et une intrigue. Comme, à l'époque, j'en étais bien incapable, j'ai préféré m'amuser avec le temps et la mythologie.

Pour le temps, j'ai joué des retours en arrière. Le premier raconte ce qui s'est passé un peu plus tôt, le second raconte ce qui s'est passé pendant le premier. C'était très construit, mais les gens ont cru que ça allait dans tous les sens. L'épreuve de la construction est la pire, car, plus le film est construit, plus les gens ont l'impression que ça part dans tous les sens. Alors on ne sait plus comment faire.

J'aime mes personnages.

— Les Bonnes Femmes *était très construit ?*

— Oh oui ! Ça allait même beaucoup plus loin, nous étions presque allés jusqu'à faire rimer les scènes entre elles, et il y avait, à la fin, une coda. Nous avions fait un diagramme, Gégauff et moi, pour pouvoir retrouver les scènes au moment où elles se recoupent. La progression était horizontale, mais chaque fois que nous arrivions sur la ligne médiane d'une scène, il fallait passer par un point qui soit la rime du point correspondant de la scène précédente : toutes les scènes se recoupaient sur le plan vertical. L'ensemble se bouclait en cercle.

Nous avions déjà fait cela dans *A double tour,* puisque le principe était justement d'effectuer un double tour en prenant les retours en arrière comme points de repère, mais dans *Les Bonnes Femmes,* nous avons multiplié les difficultés. Les quatre filles, les deux types, nécessitaient tout un schéma de construction selon la façon dont ils revenaient. Et les gens ont trouvé que c'était dispersé. Il faut reconnaître qu'au bout de huit jours d'exclusivité ce l'était réellement, car le film se trouvait très charcuté.

— *C'est à partir de ce moment qu'on a commencé à parler de canular.*

— C'est exact, mais je n'ai jamais compris pourquoi. Comment peut-on s'imaginer qu'on passe sept mois à faire un canular ? On peut passer huit ou dix jours à en faire un, et encore il faut être vraiment un amateur de canular, mais sept mois... J'aurais voulu m'amuser ? Rien de moins drôle que de passer la moitié de son temps à faire des canulars de cette taille ! J'aurais voulu choquer ? Mais qui ? Et pourquoi ?

— *Est-ce que* Les Bonnes Femmes *est vôtre meilleur film ?*

— Je crois.

— *Pourquoi ?*

— D'abord, c'est celui qui correspond le mieux, une fois fini, à ce que j'avais pensé qu'il serait. Je n'ai pas eu de mauvaise surprise en le voyant. Il y a une ou deux petites choses qui ne sont pas sorties exactement comme je le prévoyais, mais ce n'est pas très grave. Par contre, je crois que j'ai commis une légère erreur — et c'est vraiment de ma faute — en permettant à Bertin de tout se permettre, je l'ai obligé ainsi à se parodier. Nous nous amusions à nous parler sur ce ton à longueur de repas, alors, forcément, quand il se remettait à jouer, c'était la même chose, multipliée par dix. Moi, ça m'a bien amusé, mais je comprends qu'il y ait des gens qui n'aient pas marché. Encore que ce soit justifié par la vérité : j'ai vu beaucoup de types de ce genre qui étaient complètement cinglés. Le patron de la boîte où nous avons tourné, lui, rasait les murs. Tout le temps. Il était complètement ciragé. Alors, quand on dit que Bertin paraît un peu curieux, je ne dis pas non, mais il ne l'est pas plus, après tout, que le bonhomme qui rase les murs.

— *N'éprouvez-vous pas, cependant, un certain plaisir de la charge, de l'outrance ?*

— Je ne trouve pas que, dans *Les Bonnes Femmes,* il y ait tellement d'outrance, mais, comme le film dépeint beaucoup de gens vulgaires, qui s'expriment instinctivement, sans masque, alors on parle d'outrance. Le trait est parfois très légèrement grossi, mais guère : en tout cas, on voit souvent pire dans la réalité.

— *Mais on pourrait ne pas voir de tels personnages sur l'écran, le simple fait de les montrer...*

— Ça, évidemment ! Mais on pourrait aussi ne pas voir de Chinois... Dans *Les Bonnes Femmes,* le sujet du film, c'est les personnages que je montre. Je pouvais donc



Lucile Saint-Simon, Sacha Briquet, Clotilde Joano et Bernadette Lafont dans *Les Bonnes Femmes.*

difficilement me dispenser de les montrer. Il est vrai, aussi, que la caricature est une chose qui ne m'a jamais déplu. J'ai toujours aimé les acteurs qui en font trop. On se fiche de moi quand je dis que mon acteur préféré a toujours été Saturnin Fabre. C'était quelque chose de prodigieux que Saturnin Fabre. Mais dans *Les Bonnes Femmes,* je ne pouvais pas le prendre, il y avait à cela une impossibilité matérielle, il est trop connu, on aurait dit : voilà Saturnin Fabre qui va faire un numéro. Il est vrai que ce qu'a fait Bertin ressemble un peu à ce que faisait Saturnin Fabre. C'est pour cela que, pour *Landru,* je suis ravi d'avoir trouvé Denner : il est tout à fait dans cette ligne.

— *En même temps que le côté caricature, il y a un côté très réaliste.*

— Oui. Dans la vie, on rencontre des gens dont on dit : celui-là, c'est une véritable caricature. Disons que j'ai réuni dans mon film un certain nombre de ces caricatures. Je suis persuadé, de toute façon, que c'est un film d'une grande vérité.

— *Vos goûts ne traduisent-ils pas une vision du monde pessimiste et même un peu méchante ?*

— Non. Moi, j'aime bien mes personnages. Je ne suis pas pessimiste sur les gens, mais sur la façon dont ils vivent.

Au départ, quand nous avons fait le scénario, les personnages, pour Gégauff, étaient des cons. C'était un film sur les cons. Mais, en même temps, nous nous apercevions peu à peu, lui et moi, que, s'ils étaient cons, c'est d'abord qu'ils ne pouvaient s'exprimer.

Ils ne pouvaient pas *établir de rapports* les uns avec les autres. C'est pour cela que, dans le film, le dialogue est, la plupart du temps, ramené à des bruits, à des interjections, des borborygmes. Cette conception du langage ne repose pas du tout sur la méchanceté, c'est simplement le constat, un peu triste, d'une impossibilité de rapports, d'une trop grande naïveté ; parfois, d'une trop *grande vulgarité*. En même temps, ces gens-là ont de la vitalité, et même les deux gars ne sont pas mauvais sous tous leurs aspects.

Quant aux quatre bonnes femmes, elles ne sont pas montrées comme des imbéciles. Seulement, elles sont abruties par leur façon de vivre et par leurs lectures. Il est vrai qu'on aurait pu les montrer en train de lire « Nous Deux » ou des trucs de ce genre, *mais j'ai* pensé qu'il était suffisant de le suggérer. C'est tellement évident qu'il n'y avait pas besoin de le préciser.

— *N'avez-vous pas dit que* Les Bonnes Femmes *est un film progressiste ?*

— Je ne sais pas si c'est un film communiste, en tout cas, c'est un film profondément marxiste. Ce que Sadoul a surtout exécré, c'est le côté Pacra. Il disait : Pacra, ce n'est pas cela. Or, hélas, Pacra a bien ce genre de charme. Il disait : le public de Pacra, ce n'est pas cela. Pas de veine : c'était le public du Pacra ! Donc, quand il a vu *cela, il était* furieux, puis nous en avons parlé assez longuement et il a fini par revenir un peu sur ses positions. Il ne dit pas qu'il aime beaucoup le film, mais enfin il l'a un peu compris et, de toute façon, il ne le trouve pas ignoble.

Ce qu'il faudrait, c'est expliquer aux gens que ce qu'ils voient n'est ni méchant, ni caricatural, ni ceci, ni cela. Ils pourraient ainsi le voir plus tranquillement. Mais le cinéma est un des rares arts où le spectateur a un complexe de supériorité vis-à-vis de la chose qu'il voit. Il a tendance à se *marrer*, à se *foutre* de ce qu'il y a sur l'écran. C'est peut-être parce que l'identification se fait là plus facilement qu'ailleurs.

Cette résistance des gens se traduit souvent par des ricanements. Or, dans *Les Bonnes Femmes*, ce qui rendait les spectateurs littéralement cinglés, c'est que, plus ils se marraient, plus on se marrait sur l'écran. Ils ne pouvaient pas se moquer, puisqu'on se moquait *déjà*. C'est pour cela qu'ils croyaient qu'on se foutait d'eux.

Ils ont cru aussi que je n'aimais pas mes personnages, car ils croient que, pour aimer les gens, il faut les déifier. *Ce n'est pas vrai.* Au contraire, ce sont ceux qui ne les aiment pas, qui les déifient.

Cela me fait penser au type qui a été déçu par son père ou sa mère. Je trouvais que mon père était formidable, et je me suis aperçu qu'il buvait, affirme un individu que vous rencontrez dans un café en face d'un verre d'alcool. Ce n'est pas parce que son père *boit* ou que sa mère a trompé son mari autrefois que ses rapports avec eux doivent être changés. Ce serait les juger et c'est inadmissible. On peut constater un état de choses, le regretter, mais non porter un jugement en disant : ces personnes sont à rejeter ! Je trouve impensable que des individus puissent vouloir en rejeter d'autres. Donc, que dans la tête du spectateur puisse venir l'idée que je rejette mes bonnes femmes, cela prouve qu'eux-mêmes peuvent avoir cette idée.

Un arbre est comme il est.

— *Ne vous est-il pas venu à l'idée que votre façon de considérer vos personnages pouvait paraître ambiguë ? Le personnage du poète, par exemple.*

— Le Poète ? Le baron Barclay ? J'ai un disque de lui, qu'il m'a envoyé. Car il s'est fait enregistrer et il dit des poèmes, accompagné aux grandes orgues, exactement comme dans le film. Voici le genre : « *J'ai d'abord été moi, puis par amour pour toi, j'ai rêvé d'être toi, mon mégot s'est éteint, et l'on touche au divin, en s'aimant dans un autre...* » Voilà ! J'aurais mis cela dans le film, les gens m'auraient traité de fou.

— *Mais la mission du cinéaste n'est-elle pas, aux yeux du public, de montrer les choses, non pas comme elles sont, mais sous un autre jour ?*

— S'ils veulent que les choses soient idéalisées, c'est qu'ils trouvent que la vérité n'est pas belle. J'adore les types qui, lorsqu'ils veulent filmer un arbre, disent : ah ! qu'il est beau ! et qui, au moment de tourner, flanquent dessus tout un tas de trucs et de

machins, et des petits reflets en veux-tu en voilà, pour que l'arbre ne ressemble plus du tout à ce qu'il est naturellement.

— *Ils le voient comme ça.*

— Comment, ils le voient comme ça ! Un arbre est comme il est ! Si on le trouve beau, il est beau. La preuve qu'il n'est pas comme ils le voient, c'est qu'ils sont obligés de transformer ce qu'ils voient. Vous n'allez pas me faire croire que le type qui le filme ainsi sait le rapport qu'il y a entre la façon dont lui voit l'arbre et celle dont le voisin le voit. Truquer un arbre en disant : c'est comme ça que je le vois ; cela implique qu'on prend une matière, et qu'on se dit : moi, je la vois comme ça, mais mon voisin, lui (bravo de le savoir !) ne la voit pas tout à fait comme moi. Alors, moi, je vais lui montrer comment je la vois. Mais pour que son œil à lui voie ce que je vois, je vais être obligé de truquer la matière. C'est absurde.

— *Au cinéma, à partir du moment où vous mettez tel objectif plutôt que tel autre, le problème se pose.*

— Pas du tout. Si je trouve qu'un arbre est beau au 18,5, je le montre au 18,5, il est beau comme ça, je le montre comme ça.

Pour filmer une course de chevaux, il y a un endroit d'où vous aurez une parfaite vision de l'arrivée de la course : dans l'axe de la ligne d'arrivée. Vous ne pouvez pas vous tromper. La caméra enregistrera la pure vérité. Vous pouvez aussi, pendant la course elle-même, prendre un 150 et filmer des chevaux qui courent, mais, là, allez donc savoir le cheval qui est arrivé le premier ? C'est impossible.

Il n'y a pas de rapport direct entre la réalité et le tournage de la réalité. Le tournage d'une fiction peut être plus vrai que le tournage d'une réalité. C'est une question d'endroit où l'on se place. Mais il faut trouver l'endroit. Une fois qu'on l'a, alors seulement on peut se permettre tout un tas de choses, on peut se déplacer par rapport à la réalité purement objective, et ça peut devenir plus beau. Ce sera toujours la réalité, mais poétisée, si l'on veut, sans que pour autant on ait touché à la réalité elle-même.

Bien sûr, ce peut être très beau, un arbre qu'on fabrique, qu'on décore, mais je veux dire que, quand on dit : cet arbre est beau, je vais le filmer, il y a *une* façon de le filmer, pas deux, pour exprimer sa réalité à lui. C'est l'arbre qui est beau, en lui-même, et il l'est avant le film. Il y a celui qui voit la beauté de l'arbre et celui qui fabrique une beauté artificielle.

Je dis que la base, c'est cela. Ce qui m'irrite, c'est que, souvent, cette base n'est même pas dans les films. On commence à peindre l'arbre avant de savoir si ça vaut le coup de le peindre et en quoi il est beau.

— *Dans* Les Bonnes Femmes, *l'arbre y était-il ?*

— Dans *Les Bonnes Femmes,* cette réalité y était. Pas tout le temps, peut-être, mais à la base elle y était. Parfois je l'ai cherchée, et je n'ai pas su la mettre ; il y a les moments où je me suis trompé, mais dans la piscine, par exemple, elle y est. Aucun doute : c'est une vraie piscine. Et comme j'aime bien les piscines couvertes, j'étais content de montrer cette piscine couverte. En même temps, à l'intérieur de cette piscine, toutes les variantes sont possibles. Une fois qu'on est dans la réalité, on peut en choisir tel ou tel angle. Filmer la piscine, ou filmer l'arbre, avant d'avoir découvert en quoi il est ce qu'il est, ça revient à procéder comme un musicien qui voudrait faire des variations avant d'avoir un thème.

Il y a des choses à filmer. Il faut donc savoir d'abord où et comment elles peuvent exister pour l'écran, réellement, en tant qu'elles-mêmes. Partant de là, on peut en prendre les variantes, on peut avoir toutes les visions personnelles qu'on veut. Or, trois fois sur cinq, quand on va au cinéma, on se rend compte que les types n'ont même pas conscience de la réalité de ce qu'ils filment. Ils filment n'importe quoi, n'importe comment. Tantôt c'est bien, tantôt ce n'est pas bien, mais la plupart du temps il n'y a qu'artifice sans art, et ce n'est pas intéressant.

La bêtise plus profonde que l'intelligence.

— *Mais dans la réalité que vous peignez, dans la scène du mouchoir, par exemple, qui a été coupée pour l'exploitation, vous mettez parfois une certaine complaisance.*

— Si la scène avait été complaisante, les gens auraient applaudi. Je n'admets pas qu'on traite de complaisantes des choses qui font hurler. En général, ce qui est complaisant, c'est ce qui réjouit. Il y a une chose qui m'a toujours fait rire : d'après les gens, j'ai sombré dans le commerce au moment où mes films ont cessé de marcher. C'est une aberration. Prenez la chose dans n'importe quel sens, ce n'est pas possible.

Complaisance envers moi-même, alors ? Mais cette scène, je ne l'ai pas inventée. L'exécution de Weidmann a été la dernière exécution publique à cause de cela : il y a eu des bonnes femmes dans le genre de la mienne qui sont allées tremper leur mouchoir dans le sang de l'assassin. Et puis voyez la réalité : un simple crissement de pneus, rien que cela, et vous voyez les fenêtres s'ouvrir et les gens accourir pour voir qui est mort. Cette curiosité malsaine, je ne l'ai pas inventée. Par contre, s'il y a des olibrius, des Hollandais ou des Auvergnats qui se promènent en faisant les idiots sur les trottoirs, les gens ne se remuent pas autant. Ils disent : « Tiens ! encore les Auvergnats qui descendent les Champs-Elysées ! » Je ne dis pas que ce soit si mal, d'être curieux : simplement, on a le droit d'approfondir un peu la question, sans être complaisant vis-à-vis de qui que ce soit.

— *On a parlé, à propos des* Bonnes Femmes, *de film fasciste.*

— Fasciste ? Fasciste !... Eh bien, d'une part, ça vient sans doute des *Cousins*, d'autre part, comme les gens sont eux-mêmes méprisants, ils croient que, moi aussi, je méprise. En face de la bêtise, ils ne voient pas d'autre solution que l'oubli ou le mépris. Si on ne méprise pas, on doit oublier, et si l'on n'oublie pas, alors c'est qu'on méprise. Avec eux, on ne sort pas de là. Aucune autre issue.

La bêtise est infiniment plus fascinante que l'intelligence, infiniment plus profonde. L'intelligence, elle, a des limites, tandis que la bêtise n'en a pas. Voir un être humain profondément bête, c'est très enrichissant, et l'on n'a pas à le mépriser pour autant.

Je connais un crétin, un crétin absolu, je le sais, ce qui est un état passionnant. Je l'utilise, lui m'utilise : on s'utilise l'un l'autre. Nous n'avons aucun mépris l'un pour l'autre.

Je crois d'ailleurs qu'il est conscient de sa bêtise. Cela ne change rien, car ce n'est pas d'être conscient de sa bêtise qui vous rend moins bête, cela rend simplement la bêtise encore plus fascinante.

Ce type, qui est foncièrement bête comme d'autres ont les cheveux foncièrement noirs, on ne se lasse pas de lui parler, d'écouter ses histoires, et c'est merveilleux. J'ai là un prospectus intitulé : « Le Droit Chemin pour mes amis les enfants et leur protecteur. » Il y en a six pages. C'est envoyé par un coiffeur et ça parle de coupes de cheveux et de shampooings. C'est là une chose impensable, mais je n'ai nul sentiment de supériorité vis-à-vis du type qui a fait le plus beau prospectus que j'ai jamais vu de ma vie. Ça prouve que la sottise est efficace.

Comment peut-on en arriver à mépriser quelqu'un ? Ce serait une autre forme de bêtise. Peut-être, à la rigueur, pourrait-on mépriser un salaud, un épouvantable salaud, et encore... Mais qu'on fasse un film là-dessus, et les gens sont persuadés qu'on a un sentiment de supériorité. Ce n'est pas vrai. Les gens intelligents que je connais, n'ont qu'un rêve : l'être moins. Il est vrai qu'on aime toujours son contraire, mais en même temps ce n'est pas vrai, car je connais des gens infiniment plus intelligents que moi qui ne sont pas du tout fascinés par la bêtise : ce n'est pas leur rayon.

J'assiste quelquefois à un spectacle extraordinaire (je pourrais le montrer, cela, et au nom de quoi dirait-on que je n'en ai pas le droit ?) : des cabotins, qui sont tous d'ailleurs d'une extrême gentillesse, se réunissent dans un café pour se faire des numéros d'une incroyable bêtise. C'est inouï. Ça dépasse l'imagination. Ça va même beaucoup plus loin que Ionesco. Je dirais même que c'est moins bête, car Ionesco, voilà ce qui est plein de mépris. La preuve : le sketch d'Ionesco, dans *Les Sept Péchés capitaux*, était d'une profonde sottise intérieure. Donc, c'était fascinant, et, en ce sens, c'était le meilleur sketch du film. Quoique non, au fond, je sais que ce n'est pas vrai. Il y a tout de même des choses qui ne pardonnent pas, et la trop grande conjonction de sottises est de celles-là. Ionesco, de plus, était roublard ; or, la bêtise roublarde, c'est quelque chose qui n'a pas de nom.

Avant de faire *Les Bonnes Femmes*, j'ai vu *Le Tigre du Bengale* qui m'avait beaucoup frappé. Lang, voilà un type qui sait ce qu'il filme. Lorsqu'il filme une déesse en carton-pâte, il sait que c'est une déesse en carton-pâte, il n'essaie pas de la faire passer pour autre chose et, en même temps, il utilise toutes les qualités de la déesse en carton-pâte pour en faire quelque chose de beau.



Bernadette Lafont et Charles Belmont dans *Les Godelureaux.*

Ambroisine et la bouteille de cognac.

— *Venons-en à vos films suivants.*

— *Les Godelureaux,* c'est un peu comme *Les Bonnes Femmes,* mais la réalité est différente. C'était un peu trop une gageure. C'était un film sur l'inutilité, et son insuccès vient de ce que lui aussi était inutile.

Il aurait fallu faire un peu autrement. De toute façon, au départ, le film durait déjà vingt minutes de plus, et nous avions encore l'intention d'élargir cet aspect. En fait, pour qu'il soit vraiment significatif, il aurait fallu faire le tour du monde et aboutir à un film

de quatre heures. Ce n'était pas possible. Et montrer pendant quatre heures des choses dès le départ inutiles... Il y avait une scène qui expliquait bien ce que je voulais, mais elle a été coupée, justement parce que les gens ne voyaient pas son utilité, ce qui est assez comique. Cette scène était la clef du film. C'était celle-ci :

Bernadette (Ambroisine) prend une bouteille de cognac et va la cacher derrière un rideau. Puis elle dit : « Je prendrais bien un petit peu de cognac. Le cognac n'est pas là. Va le chercher ! » L'arrière-pensée d'Ambroisine est de se faire peloter par Brialy. Bernadette et Brialy vont dans la cuisine mais le troisième garçon — qui était en train de lire je ne sais quel texte en latin — s'aperçoit que les deux autres sont partis. Il les rejoint dans la cuisine au moment où ils sont en train de s'embrasser. Aussitôt, ils font semblant de chercher la bouteille de cognac, c'est normal. Ils ne la trouvent pas, ce qui est aussi normal. Ils sont donc obligés de *continuer* le jeu et les voilà en train de faire le tour de toutes les pièces de la maison en faisant semblant de chercher la bouteille. A la fin ils disent : nous nous passerons de cognac, et ils reviennent dans la pièce d'où ils étaient partis.

Ça n'a pas plu, et *il était normal* que ça ne plaise pas, car je ne vois pas pourquoi ça aurait plu. Mais tout le film est là-dessus : sur le plaisir qu'éprouvent des gens à vivre leur inutilité et vivre d'inutilités. L'envie de se faire peloter, au départ, est ce qu'elle est, mais elle est réelle. Donc, au départ, on veut faire quelque chose, mais cette chose finit rapidement par disparaître et il ne reste plus que la forme acquise qui vous pousse à une interminable balade.

Elle avait caché la bouteille pour se faire peloter, mais, en vingt minutes, elle s'était fait peloter trois secondes ; le spectateur lui, se disait qu'il s'était amusé pendant trois minutes et que, le reste du temps, il avait perdu le sien.

Là encore, les gens ont pensé à un canular, car dès qu'on parle sur rien, ils croient qu'on parle de rien. C'est très curieux. En fait, le rien est une chose intéressante à étudier, tout comme la bêtise.

Paresse du public.

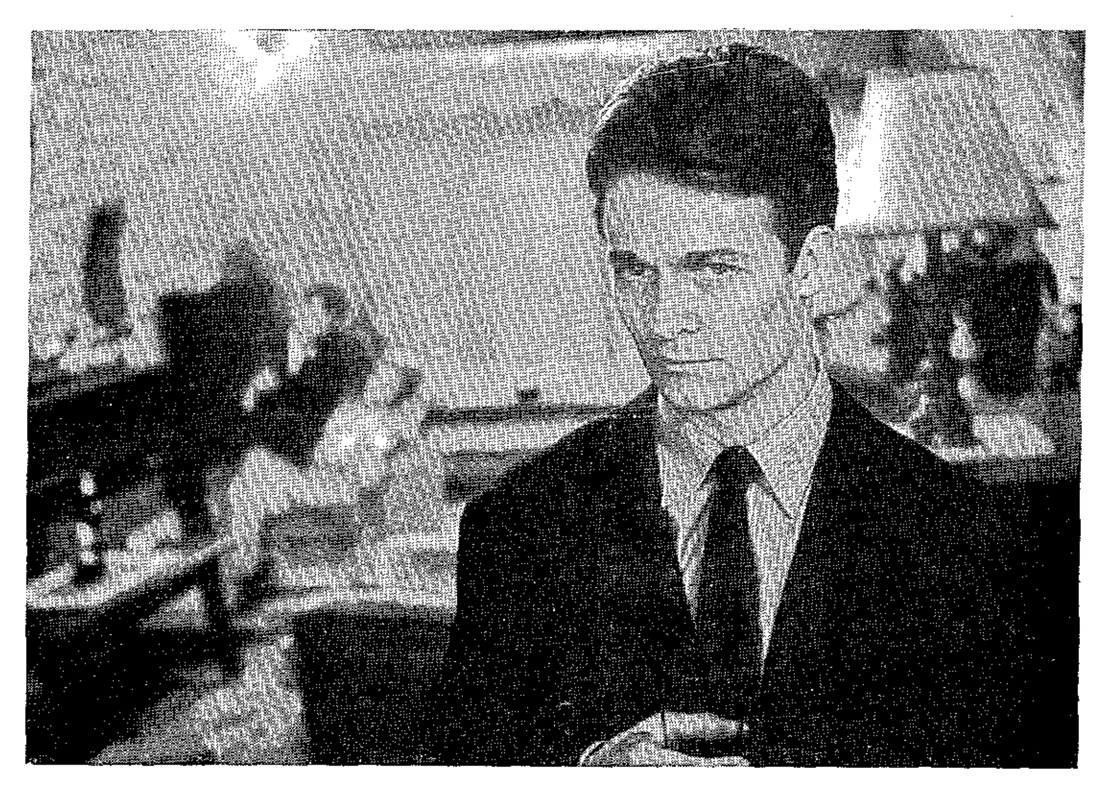
Avec *L'Œil du Malin,* ce fut pareil. L'histoire était vue par un minable, et le film, forcément, était, en un sens, minable. Mais, à mon avis, il était beau quand même, car il était fait par le minable. Donc, le film avait tout ce qu'il fallait pour être minable, mais, parce qu'il était fait par un minable, on passait automatiquement sur un autre plan. En somme, le public n'a pas aimé l'œuvre d'Albin Mercier, mais il aurait dû au moins la regarder, car il y avait des conclusions à en tirer. Eh bien non, même pas !

Il y a eu un éreintement terrible du film dans *Le Figaro.* La critique se terminait par cette phrase absolument extraordinaire : « *Et, pour que rien ne nous soit épargné, le héros est un écrivain raté.* » Signé : *Intérim.*

Je trouve cela vraiment admirable, car, sans le faire exprès probablement, celui qui l'a écrit a parfaitement résumé le problème.

Mais l'échec de *L'Œil du Malin* m'a surpris. Je me disais ; il y a un truc policier, une histoire de cocu, ça devrait marcher. Et ça aurait marché, je crois, s'il n'y avait eu d'abord le fait que les gens ont été lassés par le commentaire et, ensuite, que ceux qui n'étaient pas lassés n'ont pas compris que le principe du commentaire n'était nullement de contredire systématiquement les images. Il y avait parfois contradiction, oui, et ce qu'on voyait n'était pas forcément la réalité, c'était son point de vue à lui, déplacé dans le souvenir, dans le temps, mais le principe même était bien moins compliqué que cela. Nous retombons dans le cas du spectateur qui s'estime toujours supérieur au type qui fait le film.

Claude Mauriac a écrit : il y a des négligences terribles de la mise en scène. Il ajoute comme exemple : on voit le type se cacher à l'intérieur, puis la bonne qui rentre et qui ferme la porte à clef. Or, le type, ensuite, sort tout bonnement par la porte. Mais la conclusion logique est : si le type sort par la porte, c'est que la bonne a laissé la clef dans la serrure, sans parler du fait qu'en regardant bien, on la voit, la clef, sur la serrure. Seulement, chez Mauriac, s'est déclenchée automatiquement la notion d'erreur. Pourquoi ? Les



Jacques Charrier dans *L'Œil du Malin.*

gens ne sont absolument pas mûrs pour le cinéma de la moindre recherche. Ils sont tout de suite paumés. C'est hallucinant.

Chaque fois que je ferai un film, il y aura toujours les deux choses : ce que les gens voient au cinéma, et les petits trucs où ils se perdent et qui font contresens. Il faut donc trouver le biais par lequel se fera le contact. Je pense que dans *Landru,* le contact y sera et que tout le monde comprendra.

Ophelia est également un film subjectif, comme *L'Œil du Malin,* mais pas subjectif par rapport à l'œil d'un médiocre. En un sens, le film est plus complexe, mais il y a davantage de points de repères. Hamlet existe, et, à partir de là, on peut retrouver ce qui est subjectif et ce qui ne l'est pas. La forme aussi est différente, elle plaira sans doute davantage que le côté extérieurement hyperbâclé de *L'Œil du Malin.* Et comme, en même temps, le film est plus complexe, peut-être cherchera-t-on davantage à comprendre. Bien sûr, c'était simpliste, *L'Œil du Malin,* mais il fallait penser que tous les éléments du film étaient fonction d'un type simpliste. Il fallait consentir à s'effacer devant lui. Lorsqu'Albin Mercier descend la pente en contre-jour, c'est que, lui, il se voit ainsi. C'est sûrement le type qui ne peut pas descendre une pente sans se voir auréolé d'un magnifique contre-jour.

Landru, au contraire, est une chronique très objective. Mais, en même temps, la réalité porte sur le personnage de Landru lui-même, pas sur le reste. Les décors sont des toiles peintes, mais, en même temps, pour faire comprendre le ton de l'époque, la façon dont les gens vivaient, se parlaient, voyaient les choses, j'ai repris le style de l'époque. Il y a par exemple une scène traitée comme du Paul Hervieu : celle où Landru va chercher Michèle Morgan. Il y a un décor à trois temps, comme au théâtre. La caméra

est à la hauteur des fauteuils d'orchestre; simplement, de temps à autre, je me suis permis de prendre des jumelles. C'est une scène qui correspond à peu près, à en juger par les illustrations, à la façon dont les gens se mettaient en place au théâtre, à l'époque. Je crois que cela sera très compréhensible aux yeux des gens et que, de toute façon, il n'y a pas grand décalage par rapport au reste du film. De plus, pour être sûr que ça s'intègre bien, j'ai triché une fois, à l'intérieur de la scène, et fait un plan qui est vu de l'intérieur, du point de vue du personnage. Cela fait sentir que le film, tout de même, continue.

— *Vous avez donc cherché, là encore, la vérité de la réalité.*

— Ce qu'il y a chez moi, c'est que les intrigues souvent me gênent, elles m'empêchent de traiter ce qui m'intéresse, et ce qui m'intéresse est tout de même suffisamment vital pour pouvoir en principe intéresser tout le monde. J'ai l'impression que les gens vivent dans un brouillard et qu'ils refusent même leur propre vie, en se disant : « vivement que ça se termine ! » sans vouloir la regarder telle qu'elle est, sans vouloir regarder non plus ses côtés admirables. Chez les plus malheureux il existe au moins une chose admirable : la possibilité de révolte.

— *Vous voulez toujours déboucher sur la lucidité.*

— Oui. Dans *L'Œil du Malin,* par exemple, il y a la lucidité d'un minable. Il arrive à comprendre qu'il est un minable. Je veux dire par là que le récit d'Albin est mieux que ce qui s'est passé réellement. Mais on se heurte à une chose terrible : le fait que le cinéma est obligatoirement un art de masse. On est donc obligé de fabriquer, d'introduire des éléments qui plairont au plus grand nombre. Or, le plus grand nombre refuse la lucidité. Il faudrait qu'on leur apprenne également à saisir ces éléments eux-mêmes de façon lucide. Or, on leur apprend systématiquement à les refuser.

Les critiques, surtout les critiques de quotidiens, utilisent à tout bout de champ une formule qu'ils ont clichée sous une forme invariable : « Enfin ! Un aimable divertissement !... » Comme si aimable divertissement devait toujours être précédé du mot enfin, comme s'ils avaient mal à la tête à force de voir les films qu'ils voient. Pourtant, il n'y a pas de quoi avoir mal à la tête ! Ce n'est pas une formule de ce genre qui apprendra aux gens à apprécier les divertissements vraiment aimables. C'est toujours la même chose : face au cinéma, il y a une paresse mentale, dont on aurait honte de faire preuve à l'égard de la littérature.

Hitchcock et moi.

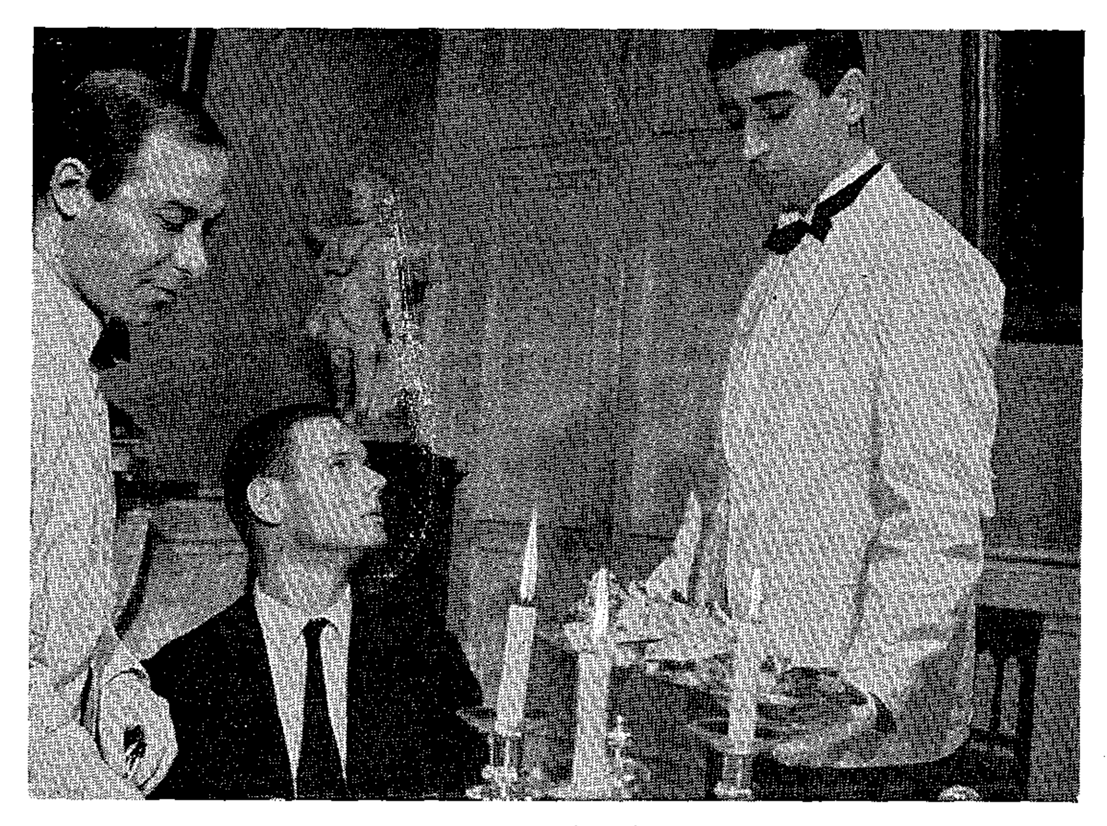
— *Vers quoi voulez-vous aller dans vos prochains films ?*

— Vers n'importe quoi, pourvu que ce soit ma voie. Il y a des sujets qui ne m'intéressent pas, parce que l'intrigue est trop compliquée, mais, sauf cela, je pense que je peux partir de n'importe quoi. Je vais faire un sketch dans *Les Grandes Escroqueries.* Ce sera l'histoire d'un type qui vend la Tour Eiffel à des ferrailleurs. Ce qui me ravit dans cette histoire, c'est de considérer la Tour Eiffel au poids du fer, pas autrement. Et c'est bien la vraie Tour Eiffel qu'il vend.

Or, ce gars-là, il vend la vraie au prix de la fausse. Il profite de ce qu'à ce fer est attaché une sorte de halo, de mémoire, pour la vendre plus cher que le prix du métal. Son profit est double, alors qu'en fait le mythe de la Tour Eiffel n'est pas vendable à un ferrailleur. D'autre part, même si elle était vendable, le fait, précisément, qu'il s'agisse de la vraie tour empêcherait la vente de cette quantité de fer pour le prix qu'elle vaut. C'est comme cela que je rejoins la réalité. Dans le sketch des *Sept péchés,* c'était un peu la même chose : ce qui m'avait intéressé, c'est aussi le halo mythique qui entoure cette brave fille.

Le mythe est beau, considéré comme tel. Or Landru est un peu un mythe, et j'espère bien faire sentir, à la fin du film, la naissance du mythe, mais sans porter aucun jugement sur le mythe au nom de la réalité. Je ne cherche pas à démystifier Landru, je veux simplement montrer Landru et montrer le mythe Landru en tant que Mythe, ce qui ne le démystifie nullement.

— *On retrouve un peu là le principe d'Hitchcock.*



André Jocelyn dans *Ophélia.*

— Dans le cas d'Hitchcock, c'est différent, dans la mesure où il est un architecte qui connaît tous les problèmes qu'on peut se poser en matière de cinéma et qui, en même temps, a trouvé un moyen — qui est aussi un sacrifice — d'intégrer cette architecture : il ne cherche pas du tout à communiquer le résultat de ses cogitations, il cherche uniquement, à l'aide de ces cogitations, à raconter des histoires. D'où cette ambiguïté entre le Hitchcock commercial, le Hitchcock profond, etc. C'est un type dont la profonde réflexion sert à raconter des histoires; certains voient l'histoire, d'autres la réflexion.

On pourrait peut-être lui reprocher de ne pas du tout chercher à exprimer ce que, en dehors de la méthode, ses réflexions lui ont apporté. On est obligé de le deviner. On ne peut pas connaître de façon directe les idées qu'il a certainement sur beaucoup de choses. On est obligé de passer par l'analyse systématique de la façon dont il a voulu les faire. C'est d'une complexité sans nom. Il n'a pas choisi le plus court chemin.

Car ses méthodes ne sont pas des méthodes pour chercher d'y voir clair. Ce sont des méthodes pour faire un suspense. Grâce à ces méthodes, on finit par découvrir, en cherchant très loin, en se creusant la tête, une méthode d'y voir clair, mais, au départ, Hitchcock ne cherche pas du tout à la communiquer. C'est pourquoi il rigole quand il parle des films à message. Il refuse absolument de communiquer ses réflexions. Elles lui servent, c'est tout. En somme, c'est l'équivalent de ces romanciers — Stevenson, par exemple — dont le fantastique travail de cogitation aboutit à l'élaboration de romans d'aventures parfaits, par l'intermédiaire desquels on peut retrouver tout un processus. Mais cela implique de la part du lecteur un effort tel, que seul un tout petit nombre

est capable de le faire. Si bien que, paradoxalement, j'affirme m'adresser à un plus grand nombre qu'Hitchcock. Non parce que j'ai quelque chose de plus, mais parce que j'ai quelque chose de moins. Il y a chez moi un mur, un barrage de moins à franchir. Il est vrai que, chez Hitchcock, il s'agit d'un mur enrobé de chocolat.

Imposer ce qui est bon.

— *Nous revoici en quelque sorte dans la critique. Que pensez-vous de l'évolution de la critique à l'heure actuelle ?*

— On en arrive maintenant au seuil de l'incompétence. On pourrait presque dire qu'elle est sans espoir dans la mesure où, dans presque toutes les critiques, il y a la bourde énorme, l'erreur de jugement flagrante, élémentaire. Il n'y a qu'à prendre n'importe quel journal. Ce n'est pas l'incompétence au départ, non, c'est le refus de s'intéresser. Ce sont les phrases toutes faites du genre de celle que je vous citais tout à l'heure : « Enfin ! Un aimable divertissement ! » ou : « Sans doute suis-je idiot, mais je ne comprends pas », phrase qui est, bien entendu, d'une hypocrisie totale, ou cette phrase, que je trouve admirable : « C'est trop fort pour moi. » Mais qu'est-ce que ça veut dire tout ça ? Qu'est-ce que c'est que cette façon de traiter les choses par le mépris ? Ils ont peur de descendre au niveau des choses ou quoi ? Ça prouve qu'en plus de mépriser les films, ils méprisent aussi le public, car, lui, il ne demande qu'à comprendre. Ils font des raisonnements de directeur de salle. Le fameux : « Mon public... » ce sont eux, maintenant, qui le profèrent. C'est curieux qu'au moment où les directeurs de salle font des efforts, ce soit la critique qui reprenne leur ancien slogan.

On voit souvent le critique faire ce raisonnement : ce n'est pas ce film obscur et complexe qui fera les gens aller dans les salles. Mais est-ce que le critique est payé au pourcentage ? Qu'il fasse son boulot et explique au public ce qu'il a à expliquer ! S'il n'en est pas capable, qu'il écrive simplement : « Je n'ai pas compris. » Inutile d'ajouter : « Sans doute suis-je idiot. » Cela dit, s'il tient tellement à ce que les gens aillent dans les salles, et là on ne peut pas lui donner tort, qu'il s'arrange pour ne pas tenir des raisonnements qui, justement, détournent les gens d'y aller.

Si l'on n'a pas compris, il n'y a qu'à dire : « Je m'en excuse, je vais retourner voir le film et je vous en reparlerai dans de meilleures conditions. » Si la deuxième fois le critique n'a pas compris, qu'il dise : « Je n'ai toujours pas compris, j'y retourne une troisième fois. » Au bout de cinq fois, on lui donnera le droit de dire : « J'estime, tout bien pesé, qu'il n'y a rien à comprendre, et je regrette d'avoir vu le film cinq fois. »

— *Que pensez-vous des* Cahiers *actuellement ?*

— Ce qui a changé, c'est qu'ils sont un peu devenus ce qu'on leur reprochait à l'époque où on n'avait pas à le leur reprocher : ils sont parfois un peu incompréhensibles. Il y avait autrefois un certain côté rigolard qui reparaît trop rarement.

Je sais aussi une chose : c'est que, dans le temps, un film aussi beau qu'*Une femme est une femme* aurait marché. On se serait démerdé, je ne sais pas comment, mais le film aurait marché ! Ça, je vous en fiche mon billet. Il y a des choses importantes qui se passent, des films importants qui se cassent la gueule, et vous, vous pensez à autre chose, à un numéro spécial sur Truc ou Machin. Maintenant, bien sûr, tout est plus difficile, mais en même temps je crois que c'est affaiblir ses positions que de compter minutieusement les charmes d'illustres inconnus italiens à peplum.

Tant qu'un film comme *Une femme est une femme* ne sera pas imposé à des gens qui, au fond, ne demandent qu'à savoir ce qu'il faut en penser, le travail ne sera pas fait.

— *Il est peut-être gênant de plaider pour ses propres...*

— Mais qu'est-ce que c'est que cette histoire ! Il n'y a pas de fausses pudeurs à avoir dans ces trucs-là ! Un film comme *Lola,* vous l'avez tous trouvé admirable, or il a fait 35.000 entrées en exclusivité ! Eh bien ! Il fallait trouver autre chose ! Mais je sais bien que nous aussi nous avons eu des échecs : *Voyage en Italie* n'a pas marché, je le reconnais. Seulement, si *Lola* n'a pas marché, ce n'est pas pour des raisons aussi

graves que *Voyage en Italie. Lola* pouvait marcher. Après *Lola,* Beauregard a compris, et il a fait autour de *Cléo de cinq à sept* un ramdam de la plus belle eau !

Si vous avez peur que le public ne comprenne pas, eh bien, il faut lui expliquer ! Les gens qui vont voir *Marienbad,* il ne doit pas y en avoir plus de cinq à ne pas savoir ce qu'ils vont voir. Et ceux qui savent ce qu'ils vont voir, ou bien ils aiment, ou bien ils n'aiment pas, mais ils ne sortent pas furieux.

Il faut imposer ce qui est bon, et pour l'imposer, tout, absolument tout est bon. Y compris les insultes à ceux qui les méritent. Voyez ce que Truffaut a fait, ça a remué. Nous lui devons tous un peu d'avoir pu démarrer comme nous l'avons fait.

— *Faire des films et faire de la critique, cela fait-il pour vous partie du même combat ?*

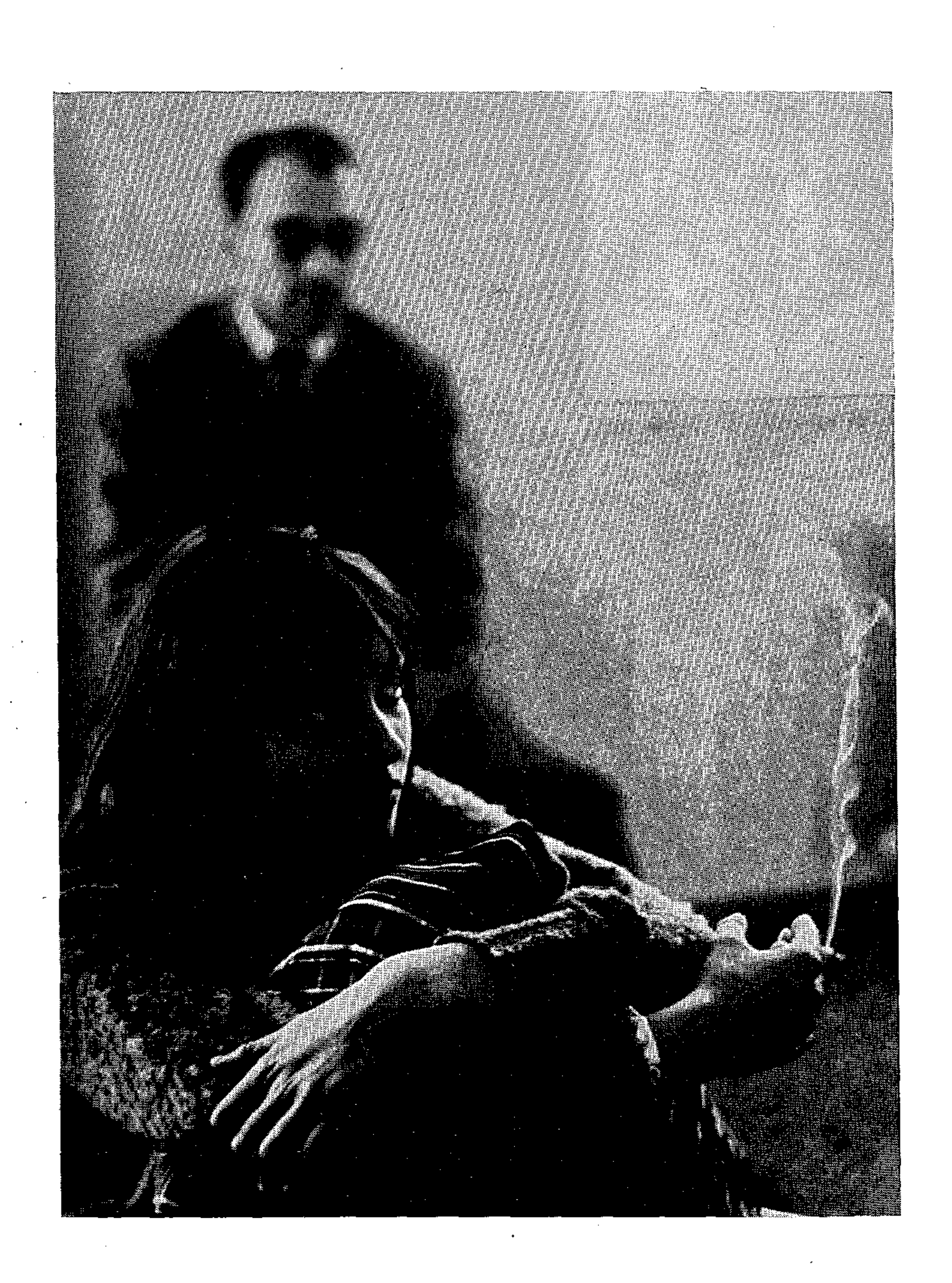
— Moi, je n'ai jamais été un bon critique. Je ne suis vraiment pas fait pour ça. Mais je suis volontiers prêt à défendre ce qu'il faut, ça oui.

De toute façon, l'expérience nous a été utile pour voir nos erreurs. Au début, il y a bien des choses que nous n'avons pas faites ou mal faites, c'était forcé. Et, surtout, nous nous sommes trop dispersés. Il faudrait se réorganiser sérieusement. On ne peut pas encercler à dix un ennemi cinquante fois plus nombreux. Il faut se grouper.

(*Propos recueillis au magnétophone.*)



Charles Denner et Jean-Louis Maury dans *Landru.*



JEAN-LUC GODARD

JEAN-LUC GODARD, *vous êtes venu au cinéma par la critique. Que lui devez-vous ?*

— Nous nous considérions tous, aux *Cahiers*, comme de futurs metteurs en scène. Fréquenter les ciné-clubs et la cinémathèque, c'était déjà penser cinéma et penser au cinéma. Ecrire, c'était déjà faire du cinéma, car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative, non qualitative. Le seul critique qui l'ait été complètement, c'est André Bazin. Les autres, Sadoul, Balazs ou Pasinetti, sont des historiens ou des sociologues, pas des critiques.

En tant que critique, je me considérais déjà comme cinéaste. Aujourd'hui je me considère toujours comme critique, et, en un sens, je le suis plus encore qu'avant. Au lieu de faire une critique, je fais un film, quitte à y introduire la dimension critique. Je me considère comme un essayiste, je fais des essais en forme de romans ou des romans en forme d'essais : simplement, je les filme au lieu de les écrire. Si le cinéma devait disparaître, je me ferais une raison : je passerais à la télévision, et si la télévision devait disparaître, je reviendrais au papier et au crayon. Pour moi, la continuité est très grande entre toutes les façons de s'exprimer. Tout fait bloc. La question est de savoir prendre ce bloc par le côté qui vous convient le mieux.

Je pense aussi qu'on peut très bien devenir cinéaste sans passer par la critique. Il s'est trouvé que, pour nous, les choses se sont passées comme je l'ai dit, mais ce n'est pas une règle. D'ailleurs, Rivette, Rohmer, faisaient des films en 16 mm. Mais si la critique était le premier échelon d'une vocation, elle n'était pas pour autant un moyen. On dit : ils se sont servis de la critique ! Non : nous pensions cinéma, et, à un certain moment, nous avons éprouvé le besoin d'approfondir cette pensée.

Le critique nous a appris à aimer à la fois Rouch et Eisenstein. Nous lui devons de ne pas exclure tel aspect du cinéma au nom d'un autre aspect du cinéma. Nous lui devons aussi de faire des films avec une plus grande distance et de savoir que, si telle chose a déjà été faite, il est inutile de la refaire. Un jeune écrivain qui écrit aujourd'hui sait que Molière et Shakespeare existent. Nous, nous sommes les premiers cinéastes à savoir que Griffith existe. Même Carné, Delluc ou René Clair, quand ils ont fait leurs premiers films, n'avaient aucune vraie formation critique ou historique. Même Renoir en avait peu. Il est vrai que lui, avait du génie.

Mon goût de la citation.

— *Ce fond de culture n'existe que dans une fraction de la Nouvelle Vague.*

— Oui, dans celle des *Cahiers*, mais pour moi cette fraction est le tout. Il y a le groupe des *Cahiers* (et aussi l'oncle Astruc, Kast, et Leenhardt, lui, un peu à part), auquel il faut joindre ce qu'on peut appeler le groupe de la rive gauche : Resnais, Varda, Marker. Il y a aussi Demy. Ceux-ci avaient leur propre fond de culture, mais il n'y en a pas trente-six autres. Les *Cahiers* ont été le noyau.

On dit que nous ne pouvons plus, maintenant, écrire sur des confrères. Evidemment, il est devenu difficile de prendre un café avec quelqu'un, si, dans l'après-midi, on doit écrire qu'il a fait un film idiot, mais il y a toujours eu aux *Cahiers* ce qui nous différencie des autres, le parti pris de critique élogieuse : on parle d'un film, si on l'aime. Si on ne l'aime pas, on se dispense de l'éreinter. Il n'y a qu'à garder ce principe, c'est tout. Donc, même si on fait des films, on peut dire que le film d'un tel est génial, par exemple *Adieu Philippine*. Mais, pour moi, je préfère le dire ailleurs qu'aux *Cahiers*, car l'important est d'amener les milieux professionnels à une nouvelle notion du cinéma. Je préfère, si j'ai de l'argent, acheter une page d'un corporatif pour parler d'*Adieu Philippine*. Aux *Cahiers*, il y a des gens mieux qualifiés que moi pour en parler.

— *Votre attitude critique semble contredire l'idée d'improvisation qui est attachée à votre nom.*

— J'improvise, sans doute, mais avec des matériaux qui datent de longtemps. On recueille pendant des années des tas de choses, et on les met tout à coup dans ce qu'on fait. Mes premiers courts métrages étaient très préparés et tournés très vite. *A bout de souffle* a été commencé ainsi. J'avais écrit la première scène (Jean Seberg sur les Champs-Elysées) et, pour le reste, j'avais énormément de notes correspondant à chaque scène. Je me suis dit : c'est affolant ! J'ai tout arrêté. Puis j'ai réfléchi : en un jour, si on sait s'y prendre, on doit arriver à tourner une dizaine de plans. Seulement, au lieu de trouver longtemps avant, je trouverai juste avant. Quand on sait où l'on va, ce doit être possible. Ce n'est pas de l'improvisation, c'est de la mise au point de dernière minute. Evidemment, il faut avoir et garder la vue d'ensemble, on peut la modifier pendant un certain temps, mais, à partir du tournage elle doit changer le moins possible, sinon c'est catastrophique.

J'ai lu dans *Sight and Sound* que je faisais une improvisation dans le style Actors' Studio, avec des acteurs à qui l'on dit : tu es untel, donc tu agis à partir de çà. Mais jamais le dialogue de Belmondo n'a été inventé par lui. Il était écrit : seulement, les acteurs ne l'apprenaient pas, le film était tourné en muet et je soufflais les répliques.

— *Quand vous avez commencé le film, que représentait-il pour vous ?*

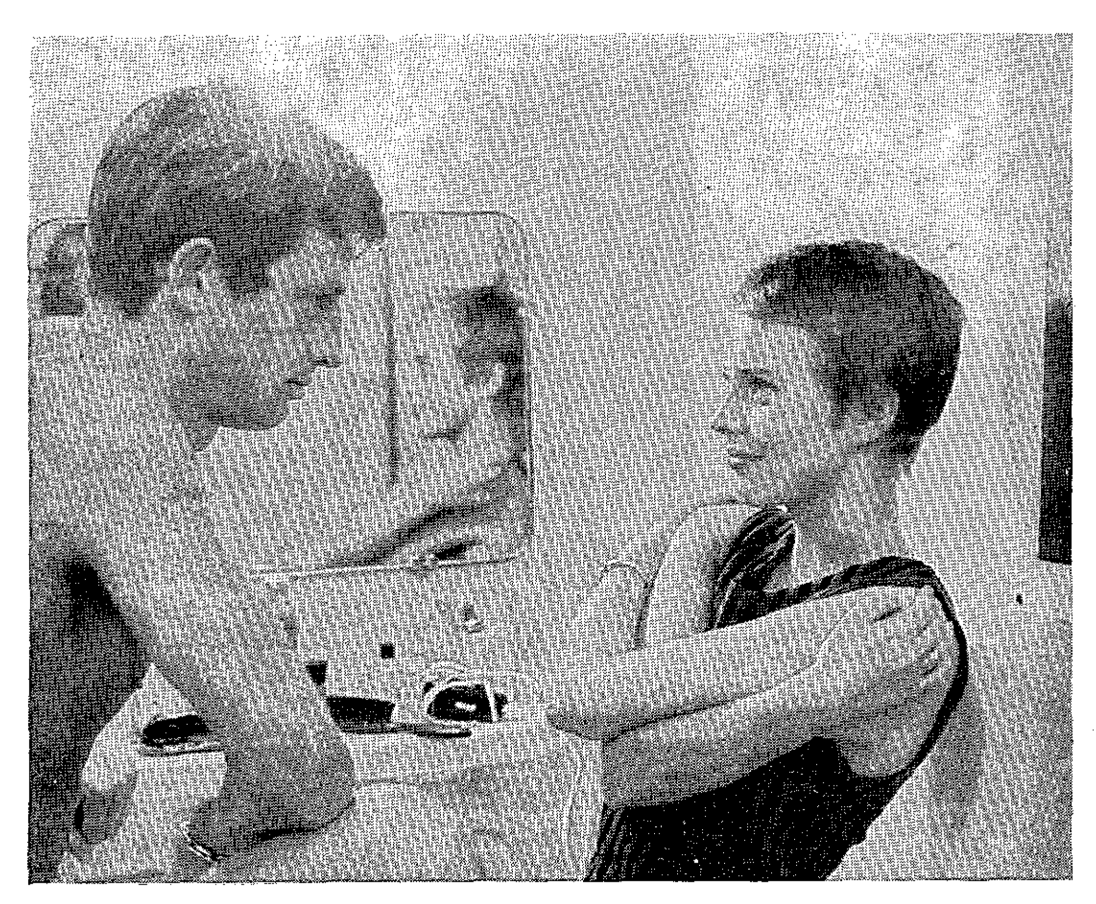
— Nos premiers films ont été purement des films de cinéphiles. On peut se servir même de ce qu'on a déjà vu au cinéma pour faire délibérément des références. Ça a été le cas surtout pour moi. Je raisonnais en fonction d'attitudes purement cinématographiques. Je faisais certains plans par rapport à d'autres que je connaissais, de Preminger, Cukor, etc.. D'ailleurs, le personnage de Jean Seberg prend la suite de celui de *Bonjour tristesse*. J'aurais pu prendre le dernier plan du film et enchainer sur un carton : Trois ans après... C'est à rapprocher de mon goût de la citation, que j'ai toujours gardé. Pourquoi nous le reprocher ? Les gens, dans la vie, citent ce qui leur plaît. Nous avons donc le droit de citer ce qui nous plaît. Je montre donc des gens qui font des citations : seulement, ce qu'ils citent, je m'arrange pour que ça me plaise aussi à moi. Dans les notes où je mets tout ce qui peut servir à mon film, je mets aussi une phrase de Dostoïevsky, si elle me plaît. Pourquoi se gêner ? Si vous avez envie de dire une chose, il n'y a qu'un solution : la dire.

De plus, *A bout de souffle* était le genre de film où tout était permis, c'était dans sa nature. Quoi que fassent les gens, tout pouvait s'intégrer au film. J'étais même parti de là. Je me disais : il y a déjà eu Bresson, il vient d'y avoir *Hiroshima*, un certain cinéma vient de se clore, il est peut-être fini, alors mettons le point final, montrons que tout est permis. Ce que je voulais, c'était partir d'une histoire conventionnelle et refaire, mais différemment, tout le cinéma qui avait déjà été fait. Je voulais rendre aussi l'impression qu'on vient de trouver ou de ressentir les procédés du cinéma pour la première fois. L'ouverture à l'iris montrait qu'il était permis de retourner aux sources du cinéma et l'enchaîné venait là, tout seul, comme si on venait de l'inventer. S'il n'y avait pas d'autres procédés, c'était aussi par réaction contre un certain cinéma, mais ce ne doit pas être une règle. Il y a des films où ils sont nécessaires : parfois, on devrait bien en faire davantage. C'est l'histoire qu'on raconte : Decoin va trouver sa monteuse à Billancourt et lui dit : « Je viens de voir *A bout de souffle*, à partir de maintenant, plus de raccords ! »

Si nous avons pris la caméra à la main, c'était pour aller vite, tout simplement. Je ne pouvais pas me permettre un matériel normal qui aurait allongé le tournage de trois semaines. Mais cela non plus ne doit pas être une règle : le mode de tournage doit être en accord avec le sujet. Celui de mes films où ce mode de tournage est le plus justifié est *Le Petit Soldat*. Les trois quarts des réalisateurs perdent quatre heures avec un plan qui demande cinq minutes de travail de mise en scène proprement dite ; moi je préfère qu'il y ait cinq minutes de travail pour l'équipe — et me garder trois heures pour réfléchir.

Ce qui m'a demandé du mal, c'est la fin. Le héros allait-il mourir ? Au début, je pensais faire le contraire de, par exemple, *The Killing* : le gangster réussissait et partait pour l'Italie avec son argent. Mais c'était une anticonvention très conventionnelle, comme de faire réussir Nana dans *Vivre sa vie* et la montrer roulant voiture. Je me suis dit à la fin que, puisqu'après tout mes ambitions avouées étaient de faire un film de gangsters normal, je n'avais pas à contredire systématiquement le genre : le type devait mourir. Si les Atrides ne se massacrent plus entre eux, ce ne sont plus les Atrides.

Mais c'est fatigant d'improviser. Je me suis toujours dit : c'est la dernière fois ! Ce n'est plus possible ! C'est trop fatigant de s'endormir le soir en se demandant : que faire demain matin ? C'est comme un article qu'on écrit à midi moins vingt sur une table de



Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg dans *A bout de souffle.*

café et qu'on doit remettre à midi au journal. Ce qui est curieux, c'est qu'on arrive toujours à l'écrire, mais travailler comme ça pendant des mois, c'est tuant. En même temps, il y a une certaine préméditation. On se dit que si on est honnête et sincère et qu'on est acculé à faire quelque chose, le résultat sera forcément honnête et sincère.

Seulement, on ne fait jamais exactement ce qu'on croyait faire. On arrive même parfois à faire le contraire. C'est vrai en tout cas pour moi, mais en même temps je revendique tout ce que j'ai fait. Je me suis donc aperçu, au bout d'un certain temps, qu'*A bout de souffle* n'était pas du tout ce que je croyais. Je croyais avoir fait un film réaliste comme, disons, *Du plomb pour l'inspecteur,* de Richard Quine : or, ce n'était pas du tout cela. D'abord, je ne possédais pas le bagage technique suffisant et il m'est arrivé de me tromper, ensuite, j'ai découvert que je n'étais pas fait pour ce genre de films. Il y a aussi un grand nombre de choses que je voudrais faire et que je n'arrive pas à faire. Par exemple, des plans de voiture fonçant dans la nuit, comme dans *La Tête contre les murs.* Je voudrais faire aussi, comme Fritz Lang, des plans qui soient extraordinaires en eux-mêmes, mais je n'y arrive pas. Donc, je fais autre chose. J'aime énormément *A bout de souffle,* qui m'a fait honte pendant un certain temps, mais je le situe du côté où on doit le situer : celui d'*Alice au pays des merveilles.* Moi, je croyais que c'était *Scarface.*

A bout de souffle est une histoire, pas un sujet. Le sujet est quelque chose de simple et de vaste qu'on peut résumer en vingt secondes : la vengeance, le plaisir... L'histoire, on

peut la résumer en vingt minutes. *Le Petit Soldat* a un sujet : un garçon a l'esprit confus, il s'en aperçoit et cherche à avoir l'esprit plus clair. Dans *Une femme est une femme* : une fille veut un enfant à tout prix et tout de suite. Dans *A bout de souffle*, j'ai cherché le sujet pendant tout le tournage, finalement, je me suis intéressé à Belmondo. Je l'ai vu comme une espèce de bloc qu'il fallait filmer pour savoir ce qu'il y avait derrière. Seberg, au contraire, était une actrice à qui j'avais envie de faire faire beaucoup de petites choses qui me plaisaient ; cela venait de ce côté cinéphile que je n'ai plus maintenant.

— *Comment, maintenant, considérez-vous les acteurs ?*

— Ma position envers eux a toujours été pour moitié celle de l'interviewer en face de l'interviewé. Je cours derrière quelqu'un et je lui demande quelque chose. En même temps, c'est moi qui ai organisé la course. S'il est essoufflé, s'il est fatigué, je sais qu'il ne dira pas la même chose qu'en d'autres circonstances. Mais j'ai changé dans la façon d'organiser la course.

Un film sur la confusion.

— *Qu'est-ce qui vous a amené au* Petit Soldat ?

— J'ai voulu rejoindre le réalisme que j'avais manqué dans *A bout de souffle*, le concret. Le film part d'une vieille idée : je voulais parler du lavage de cerveau. On disait à un prisonnier : « Ça demande vingt minutes ou vingt ans, mais on arrive toujours à faire dire quelque chose à quelqu'un. » Les événements d'Algérie ont fait que j'ai remplacé le lavage de cerveau par la torture qui était devenue la grande question. Mon prisonnier est quelqu'un à qui l'on demande de faire une chose et qui n'a pas envie de la faire. Simplement pas envie, et il se bute, pour le principe. C'est la liberté comme je la vois : d'un point de vue pratique. Etre libre, c'est pouvoir faire ce qui vous plaît, au moment qui vous plaît.

Le film doit témoigner sur l'époque. On y parle de politique, mais il n'est pas orienté dans le sens d'une politique. Ma façon de m'engager a été de me dire : on reproche à la Nouvelle Vague de ne montrer que des gens dans des lits, je vais en montrer qui font de la politique et qui n'ont pas le temps de se coucher. Or, la politique, c'était l'Algérie. Mais je devais montrer cela sous l'angle où je le connaissais et de la façon dont je le ressentais. Si Kyrou ou ceux de *L'Observateur* voulaient qu'on en parle autrement, très bien, mais ils n'avaient qu'à se rendre avec une caméra chez le F.L.N., à Tripoli ou ailleurs. Si Dupont voulait un autre point de vue, il n'avait qu'à filmer Alger du point de vue des paras. Ce sont des choses qui n'ont pas été faites et c'est dommage. Moi, j'ai parlé des choses qui me concernaient, en tant que parisien de 1960, non incorporé à un parti. Ce qui me concernait, c'était le problème de la guerre et ses répercussions morales. J'ai donc montré un type qui se pose plein de problèmes. Il ne sait pas les résoudre, mais les poser, même avec un esprit confus, c'est déjà tenter de les résoudre. Il vaut peut-être mieux se poser d'abord des questions que refuser de se rien poser ou se croire capable de tout résoudre.

— *On a trouvé le film discutable, on a parlé de confusion.*

— Moi, je trouve cela bien, qu'il prête à discussion. C'est l'intérêt qu'il a, outre le fait d'être un film d'aventures. Après l'avoir vu, on peut discuter sur la torture : j'ai voulu montrer que ce qu'il y a de plus terrible en elle, c'est que ceux qui la pratiquent, eux, ne la trouvent pas discutable du tout. Ils sont tous amenés à la justifier. Or, c'est terrible, car, au départ, personne ne pense qu'il pourra un jour la pratiquer ou seulement la regarder pratiquer. En montrant comment on est amené à la trouver normale, je montre l'aspect le plus terrible de la chose. De plus, il ne faut pas oublier que je ne suis pas toujours à la même distance de mes personnages. On doit sentir le moment où je suis très près, celui où je décolle. La première phrase du film est : « *Le temps de l'action est passé, celui de la réflexion commence.* » Il y a donc un angle critique. Tout le film est un retour en arrière : le présent, on ne le voit pas. Le film qui m'a le plus influencé, c'est *La Dame de Shanghaï* : Michel O'Hara, lui aussi (dans le scénario de départ, je me référais expressément à lui) trouve que l'important est de bien vieillir. Et il y a sans doute aussi une influence de *Pickpocket*.

Quant à la confusion : puisque c'est un film sur la confusion, il fallait bien que je la montre. Elle est partout. Elle est aussi chez le héros qui voit que l'O.A.S. et le F.L.N.



Michel Subor et Anna Karina dans *Le Petit Soldat.*

citent tous deux Lénine. De plus, mon personnage, souvent théorique, en cherchant d'une certaine façon à simplifier les choses accroît la confusion. L'important était qu'on croie à ce personnage. On doit voir qu'il parle faux, qu'il est faux, et que tout à coup il dit un mot juste. On doit se dire alors : ce qu'il disait avant n'était peut-être pas si faux que cela. Ou : ce qu'il dit maintenant n'est peut-être pas si juste. En tout cas, ces choses, il les dit d'une manière touchante. Brice Parain dit dans *Vivre sa vie* que l'erreur est nécessaire à la découverte de la vérité.

Donc le spectateur est libre. Il se trouve aussi que, maintenant, il voit mieux la complexité du problème, mais, avant, elle existait déjà. On pouvait donc très bien aborder le problème dans l'optique d'un type qui est complètement perdu. L'intéressant n'est pas de discuter des heures pour savoir s'il faut ou non gracier Salan, c'est de savoir si, étant dans la position de lui tirer dessus, vous le faites ou non. Tant qu'on n'est pas dans cette position, on ne peut le décider. Dans *Le Petit Soldat,* c'est la position que j'ai voulu montrer. Tout ce qu'on dit dans le film importe peu si l'on voit que, dans cette situation, ce pouvait être dit. Le type est bizarre, confus, mais pas faux. Lui, croit sa solution juste ; moi, je ne dis pas qu'elle l'est ou non, je dis seulement qu'elle est possible. Du reste, les événements m'ont donné raison, depuis, sur beaucoup de points.

Le Petit Soldat est un film policier où l'on vit des aventures dont l'origine est politique, comme *La Moisson rouge* de Dashiell Hammett est un roman policier où il y a des éléments politiques. J'ai des intentions morales, psychologiques, qui se définissent à partir de situations nées d'événements politiques. C'est tout. Ces événements sont confus, c'est comme

ça. Mes personnages aussi le regrettent. Mon film est celui de la génération qui regrette de n'avoir pas eu vingt ans au moment de la guerre d'Espagne.

S'il est important pour Subor de se poser des questions, il est non moins important pour le spectateur de s'en poser, et il est important pour moi qu'il s'en pose. Si, après avoir vu le film, on se dit : il a montré ça, mais pas la solution, au lieu d'être furieux contre le film, on devrait lui en être reconnaissant. Les questions sont mal posées ? Mais c'est justement l'histoire d'un type qui se pose mal certaines questions.

— *Définiriez-vous le personnage comme un dedans vu par le dehors ?*

— Non. Pour moi, c'est le dedans vu par le dedans. On doit être avec lui, voir les choses de son point de vue, au fur et à mesure qu'est racontée l'histoire extérieure. Le film est comme un journal intime, un carnet de notes, ou le monologue de quelqu'un qui cherche à se justifier devant une caméra presque accusatrice, comme on fait devant un avocat ou un psychiatre. Dans *Vivre sa vie,* au contraire, la caméra est un témoin. Mais là, l'acteur apporte beaucoup, il m'aide à préciser mes idées. Subor a apporté le côté un peu fou, perdu, étourdi du personnage, ce sont souvent ses réactions à lui, ses réflexes qui jouent.

Méthodes de tournage.

— *Comment l'expérience d'*A bout de souffle *vous a-t-elle servi ?*

— Elle m'a servi, mai j'ai eu beaucoup de peine à tourner *Le Petit Soldat.* Nous aurions pu le tourner en quinze jours. Avec les arrêts, cela nous a pris deux mois. Je réfléchissais, j'hésitais. Au contraire d'*A bout de souffle,* je ne pouvais pas tout dire. Je ne pouvais dire que certaines choses, mais lesquelles ? Enfin, c'est déjà quelque chose que de savoir ce qu'il ne faut pas dire : à force d'éliminer, restait ce qu'il fallait dire.

Maintenant, je sais mieux comment je dois faire : j'écris les moments forts du film, ce qui me donne une trame en sept ou huit points. Quand les idées me viennent, je n'ai plus qu'à me demander à quel point, à quelle scène les rattacher. Ce qui m'aide à trouver des idées, c'est le décor. Souvent, même, je pars de là. Genève était un décor que je connaissais, j'y avais vécu pendant la guerre. Je me demande comment on peut placer le repérage après la rédaction du scénario. Il faut penser d'abord au décor. Et souvent, quand un type écrit : « — Il entra dans une pièce », et qu'il pense à une pièce qu'il connaît, le film est fait par un autre qui pense à une autre pièce. Ça décale tout. On ne vit pas de la même façon dans des décors différents. Nous vivons sur les Champs-Elysées. Or, avant *A bout de souffle,* aucun film ne montrait l'allure que ça a. Mes personnages le voient soixante fois par jour, ce décor, je voulais donc les montrer dedans. On voit rarement l'Arc de Triomphe au cinéma, sauf dans les films américains.

Mais là aussi, je rejoignais l'improvisation. Or, après *Le Petit Soldat,* je me suis dit : c'est fini ! Je suis donc parti d'un scénario très prévu : *Une femme est une femme.* Mais il y a eu encore davantage d'improvisation. Pour *A bout de souffle,* j'écrivais la veille au soir du tournage, avec *Le Petit Soldat,* le matin, avec *Une femme est une femme,* j'écrivais au studio pendant que les acteurs se maquillaient. Mais, encore une fois, on ne trouve jamais que des choses à quoi l'on pensait depuis longtemps. Dans *Vivre sa vie,* j'ai trouvé la scène du *Portrait ovale* le matin, mais je connaissais la nouvelle. Au moment où je suis tombé dessus, je l'avais oubliée, je me suis dit : on va employer cela. Mais j'en étais à un moment où de toute façon j'aurais trouvé quelque chose. Si la solution n'était pas venue ce jour-là, elle serait venue le lendemain.

Chez moi, c'est une méthode : comme j'ai des films à petits budgets, je peux demander au producteur cinq semaines, sachant qu'il y aura quinze jours de tournage effectif. *Vivre sa vie,* tourné en quatre semaines, a été arrêté toute la deuxième semaine. La grosse difficulté, c'est qu'il me faut des gens tout le temps disponibles. Ils doivent parfois attendre une journée entière avant de savoir ce que je pourrai leur faire faire. Je dois leur demander de ne pas s'absenter du lieu de tournage, en prévision du moment où le travail reprendra. Forcément, ils en souffrent. C'est pourquoi je fais toujours en sorte que ceux qui travaillent avec moi soient bien payés. Les acteurs en souffrent d'un autre point de vue : un acteur aime bien avoir l'impression qu'il domine son personnage, même si ce n'est pas vrai, avec moi, ils ont rarement cette impression. Ce qu'il y a de terrible, c'est qu'il est très difficile

de faire au cinéma ce que le peintre fait naturellement : il s'arrête, prend du recul, se décourage, reprend, modifie. Tout est bon.

Du document au théâtre.

Mais cette méthode n'est pas valable pour tout le monde. Il y a deux grandes classes de cinéastes. Du côté d'Eisenstein et d'Hitchcock, il y a ceux qui écrivent leur film de la façon la plus complète possible. Ils savent ce qu'ils veulent, ils ont tout dans leur tête, ils mettent tout sur le papier. Le tournage n'est qu'une application pratique. Il faut construire quelque chose qui ressemble le plus possible à ce qui a été imaginé. Resnais est de ceux-là, et Demy. Les autres, du côté de Rouch, ne savent pas très bien ce qu'ils vont faire et ils cherchent. Le film est cette recherche. Ils savent qu'ils vont arriver quelque part, et ils ont des moyens pour cela, mais où exactement ? Les premiers font des films cercles, les autres, des films ligne droite. Renoir est un des rares qui fasse les deux ensemble, c'est ce qui fait son charme.

Rossellini, c'est encore autre chose. Il est le seul qui ait une vision juste, totale des choses. Il les filme donc de la seule façon possible. Personne ne peut filmer un scénario de Rossellini, on se posera toujours des questions que lui ne se pose pas. Sa vision du monde est si juste que sa vision de détail, formelle ou non, l'est aussi. Chez lui, un plan est beau parce qu'il est juste, chez la plupart des autres, un plan devient juste à force d'être beau. Ils essaient de construire une chose extraordinaire, et si effectivement elle le devient, on voit qu'il y avait des raisons de la faire. Rossellini, lui, fait des choses qu'il a d'abord des raisons de faire. C'est beau parce que ça est.

La beauté, la splendeur du vrai a deux pôles. Il y a les cinéastes qui cherchent le vrai, et s'ils le trouvent, il sera forcément beau. Il y a ceux qui cherchent le beau, s'ils le trouvent, il sera également vrai. On trouve ces deux pôles dans le documentaire et la fiction. Certains partent du documentaire et arrivent à la fiction, comme Flaherty qui a fini par faire des films très composés ; d'autres partent de la fiction et arrivent au documentaire : Eisenstein, sorti du montage, finit par faire *Que Viva Mexico.*

Le cinéma est le seul art qui, suivant la phrase de Cocteau (dans *Orphée,* je crois), « filme la mort au travail ». La personne qu'on filme est en train de vieillir et mourra. On filme donc un moment de la mort au travail. La peinture est immobile ; le cinéma est intéressant, car il saisit la vie et le côté mortel de la vie.

— *Et vous, de quel pôle partez-vous ?*

— Je crois que je pars plutôt du documentaire pour lui donner la vérité de la fiction. C'est pourquoi j'ai toujours travaillé avec des acteurs professionnels, et excellents. Sans eux, mes films seraient moins bien.

Ce qui m'intéresse aussi, c'est le côté théâtre. Dans *Le Petit Soldat,* déjà, où je cherchais à rejoindre le concret, j'ai vu que, plus je me rapprochais du concret, plus je me rapprochais du théâtre. *Vivre sa vie* est à la fois très concret et très théâtre. J'aimerais tourner une pièce de Sacha Guitry, j'aimerais tourner *Six Personnages en quête d'auteur* pour montrer, par le cinéma, ce qu'est le théâtre. A force d'être réaliste on découvre le théâtre, et à force d'être théâtral... Ce sont les boîtes du *Carrosse d'or :* derrière le théâtre il y a la vie et derrière la vie, le théâtre. Je suis parti de l'imaginaire et j'ai découvert le réel ; mais, derrière le réel, il y a de nouveau l'imaginaire.

Il y a au cinéma, disait Truffaut, le côté spectacle, Méliès, et le côté Lumière, qui est la recherche. Si je m'analyse aujourd'hui, je vois que j'ai toujours voulu, au fond, faire un film de recherche sous forme de spectacle. Le côté documentaire, c'est : un homme dans telle situation. Le côté spectacle vient lorsqu'on fait de cet homme un gangster ou un agent secret. Le côté spectacle vient, dans *Une femme est une femme,* de ce que la femme est une comédienne, dans *Vivre sa vie,* une prostituée.

Les producteurs disent : Godard, il parlera de ce qu'il veut, Joyce, la métaphysique ou la peinture, mais il y aura toujours chez lui le côté commercial. Moi je ne me dis pas cela du tout, je ne vois pas deux choses, je n'en vois qu'une seule. L'ennui, avec *Une femme est une femme,* c'est que Ponti, le producteur, voyait le film, au départ, comme du Zavattini. Quand il l'a vu...

L' « idée » de la comédie musicale.

— *Comment situez-vous ce film dans votre œuvre ?*

— Comme *Jules et Jim,* pour Truffaut, c'est mon vrai premier film. D'ailleurs, j'en avais écrit le scénario avant *A bout de souffle ;* mais à l'époque, c'est de Broca qui l'a réalisé. De tous les films que j'ai faits, c'est celui qui ressemble le plus à son scénario. Je l'ai suivi en tenant compte de tout : des mots, des virgules... Je me fondais là-dessus pour écrire le texte de tournage. Je lisais : « Elle sort de la maison. » Je me disais : Que va-t-elle faire, que va-t-elle voir ? Des vieux dans la rue ? Bon, ce sera ma journée de travail. Mes problèmes ne sont donc pas de longueur, mais de brièveté : avec mes deux pages de scénario, j'ai toujours peur de ne pas faire l'heure et demie. Mais je comprends bien que ceux qui ont un scénario de soixante pages se posent un problème de longueur.

La vue d'ensemble du film, je l'ai eue sur une phrase de Chaplin qui dit : la tragédie, c'est la vie en gros plan, la comédie, la vie en plan général. Je me suis dit : je vais faire une comédie en gros plan ; le film sera tragi-comique. *Jet Pilot,* de Sternberg, était aussi une comédie en gros plan. C'est pourquoi il n'a pas marché. *Une femme est une femme* n'a pas marché non plus en France, mais il a été très bien accueilli dans les pays réputés pour leur vivacité d'esprit : la Belgique, le Danemark, et la Hollande où il a battu les records de recettes des *Canons de Navarone.*

— *Est-ce le film qui vous ressemble le plus ?*

— Je ne crois pas, mais c'est le film que j'aime le mieux. C'est comme l'*Eventail de lady Windermere* pour Preminger : les enfants malades sont ceux qu'on aime le mieux.

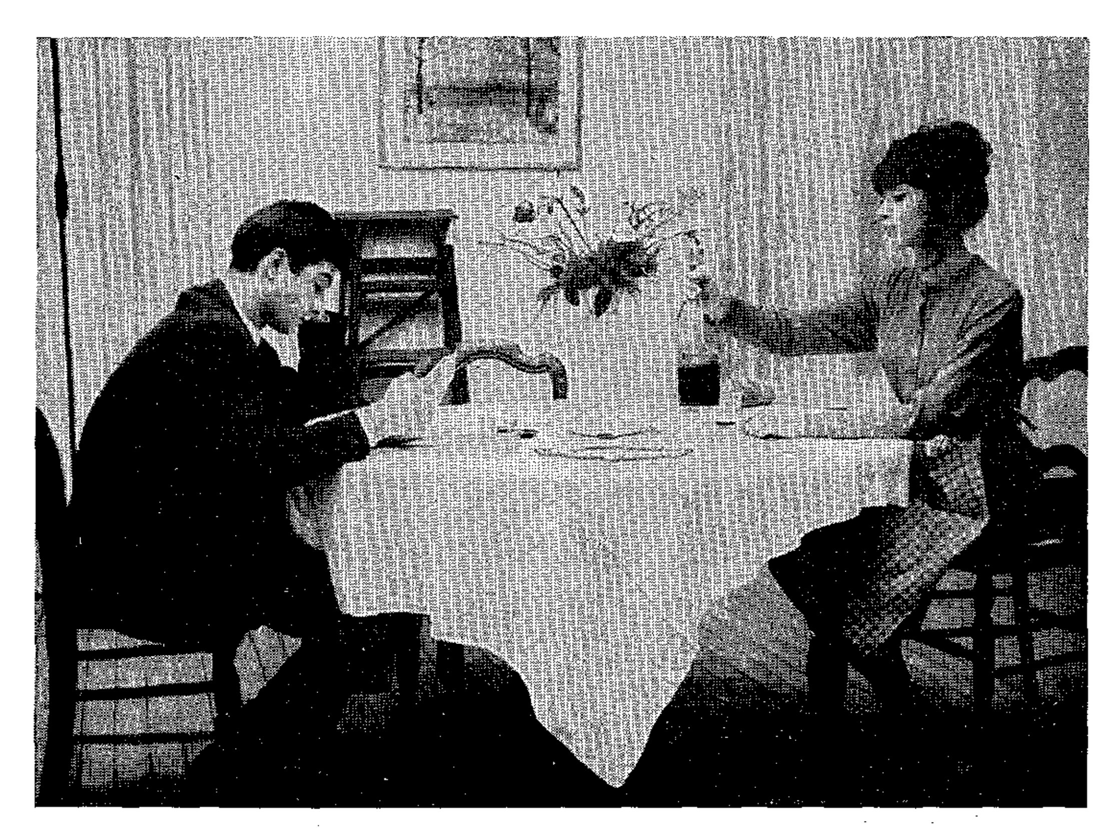
Pour moi, le film représente aussi la découverte de la couleur et du son direct, puisque mes autres films étaient post-synchronisés. Le sujet, comme celui de mes deux autres films, raconte comment un personnage se sort d'une certaine situation. Mais j'ai conçu ce sujet à l'intérieur d'un néo-réalisme musical. C'est une contradiction absolue, mais c'est justement cela qui m'intéressait dans le film. C'est peut-être une erreur, mais c'est une erreur séduisante. Et cela collait bien avec le sujet, puisqu'on montre une femme qui veut un enfant d'une manière absurde, alors que c'est la chose la plus naturelle du monde, Mais le film n'est pas une comédie musicale. C'est l'*idée* de la comédie musicale.

J'ai d'ailleurs hésité longtemps à faire des scènes vraiment musicales. Finalement, j'ai préféré suggérer l'idée que les personnages chantent, grâce à l'utilisation de la musique, tout en les faisant parler normalement. Du reste, la comédie musicale est morte. *Adieu Philippine,* d'une certaine manière, est lui aussi une comédie musicale, mais le genre lui-même est mort. Même pour les Américains, cela n'aurait plus de sens de refaire *Singin' in the Rain.* Il faut faire autre chose. C'est aussi ce que dit mon film : il est la nostalgie de la comédie musicale, comme *Le Petit Soldat* est la nostalgie de la guerre d'Espagne.

Ce que les gens n'ont pas dû aimer, c'est la discontinuité, les changements de rythme ou les ruptures de ton. Peut-être aussi le côté théâtral, *cinema dell'arte.* Les gens jouent et saluent en même temps, ils savent et nous savons qu'ils jouent, qu'ils rient, et en même temps qu'ils pleurent. En somme, c'est une exhibition, mais c'est ce que je voulais faire. Les personnages agissent toujours en fonction de la caméra : c'est la parade. Moi, je voudrais qu'on puisse pleurer à Colombine, même quand elle fait la parade. Dans *Vivre sa vie,* au contraire, on doit avoir l'impression que les gens fuient tout le temps la caméra.

J'ai aussi découvert le Scope, avec *Une femme est une femme.* Je pense que c'est le format normal et que le 1,33 est un format arbitraire. C'est pour cela que j'aime bien le 1,33, parce qu'il est arbitraire. Le Scope, par contre, est le format dans lequel on peut tout tourner. Le 1,33, non, mais il est extraordinaire. Le 1,66, ce n'est rien du tout. Je n'aime pas les formats intermédiaires. J'ai hésité à prendre le Scope pour *Vivre sa vie,* mais je ne l'ai pas fait, car c'est un format trop sentimental. Le 1,33 est plus dur, plus sévère. Par contre, je regrette de n'avoir pas pris le Scope pour *A bout de souffle.* C'est mon seul regret. *Le Petit soldat,* lui, est bien dans son format.

Mais c'est après coup que l'on voit bien ces choses. Cela fait partie des surprises. J'aime bien être surpris. Si l'on sait d'avance tout ce que l'on va faire, ce n'est plus la peine de le faire. Si un spectacle est tout écrit, à quoi sert de le filmer ? A quoi sert le cinéma, s'il vient après la littérature ? Quand j'écris un scénario, moi aussi j'ai envie de tout mettre sur le papier, mais je n'y arrive pas. Je ne suis pas écrivain. Faire un film, c'est superposer



Jean-Claude Brialy et Anna Karina dans *Une femme est une femme.*

trois opérations : penser, tourner, monter. Tout ne peut pas être dans le scénario ; ou si tout y est, si déjà les gens pleurent ou rient en le lisant, il n'y a qu'à le faire imprimer et le vendre en librairie.

L'avantage, pour moi, c'est qu'il n'y a jamais chez moi de scénario qui dorme ou qui traîne. L'ennui, c'est qu'au moment de signer avec un producteur, il se demande sur quoi signer. Moi aussi. Un producteur aime engager un metteur en scène dont il pense que, quand il aura fini son film, celui-ci ressemblera à l'idée qu'il en avait au départ.

Eloge du producteur.

— *Est-ce que cette divergence de points de vue vous a amené à refuser certains projets ?*

— Les Hakim m'ont proposé *Eva*. Pour commencer, je n'aimais pas les acteurs prévus. Je voulais Richard Burton. En principe, on voulait bien. On disait : nous lui téléphonerons. Je disais : voilà le téléphone. — Ah ! oui, mais c'est ennuyeux, il n'est peut-être pas là ! J'ai compris qu'on ne voulait pas. La femme, je la voyais dans le genre de la Rita Hayworth d'il y a cinq ou six ans. De toute façon, je ne voulais que des acteurs américains. Les gens de cinéma, s'ils ne sont pas américains, on ne sait pas quoi faire avec. Un Français qui dit :

je suis scénariste, qu'est-ce que cela veut dire ? Ça n'existe pas. Tandis qu'un Américain, si ça n'existe pas, ça ne fait rien : ce qui est américain a un côté mythique qui fait exister quelque chose.

Eva me faisait souffrir, aussi, car je trouvais que cela ressemblait trop à *La Chienne*. Et il n'y avait pas de sujet. J'ai pourtant proposé ceci : l'histoire d'un type auquel un producteur propose d'écrire un scénario sur une femme, pour vérifier s'il est bien écrivain. Ça devient l'histoire d'un homme qui essaye d'écrire sur une femme, mais qui n'y arrive pas. Ou peut-être y arrive-t-il, je ne sais pas ; en tout cas, c'est l'histoire qu'il fallait raconter. Je voulais montrer le poème qu'il écrit, et l'analyse du poème. Il écrit par exemple : je suis sorti, il faisait beau, je l'ai rencontrée, elle avait les yeux bleus, puis il se demande pourquoi il a écrit cela. Finalement, je crois qu'il n'arrive à rien : c'est un peu l'histoire de la fin de Porthos.

Les producteurs n'ont pas voulu. Les Hakim ne sont pas bêtes, mais, comme tous les grands producteurs d'avant-guerre, ils ne savent plus quoi faire. Avant, un producteur savait le genre de films qu'il devait faire. Il y avait trois ou quatre directions et chaque producteur avait la sienne. Braunberger existait déjà et il avait sa direction qui n'était pas celle des autres. Aujourd'hui, il y a dix mille directions. Braunberger n'est pas perdu, car il a toujours sa petite voie à lui, et ceux qui font *Ben Hur* ont toujours, eux aussi, leur voie à eux. Mais quatre-vingt pour cent des producteurs sont complètement perdus. Ils pouvaient se dire autrefois : je vais faire un film avec Duvivier, mais aujourd'hui ? Ils ne pourraient réussir ni les gros films ni les petits films intellectuels. Tout se mélange. Quant aux grosses sociétés, elles ne sont pas assez grosses pour savoir que faire exactement.

Alors on se dit : il y a Antonioni. *La Nuit* a fait deux cent mille entrées, faisons un film avec lui. Ce qui les perd, c'est qu'ils ne savent pas très bien pourquoi ils font cela. Losey, Antonioni, utilisés de cette façon, et au mauvais moment, ne rapportent plus rien du tout. Ces gens, qui ont vécu quarante ans dans un certain cinéma, ne peuvent pas s'adapter. Dans mon contrat avec les Hakim, il était spécifié qu'ils pourraient, s'ils le jugeaient bon, refaire le montage à leur guise. Je suis tombé des nues. On m'a dit : Duvivier, Carné, tous les autres ont des contrats de ce genre...

Ils ne savent plus. Le public aussi les déroute. Autrefois, ils ne savaient pas qu'ils ne savaient rien. Aujourd'hui, ils le savent. Mais il ne faut pas dire trop de mal des producteurs, car les pires sont bien les exploitants et distributeurs. Les producteurs, au fond, sont comme nous : ce sont des gens qui n'ont pas d'argent et qui ont besoin de faire des films. Ils sont du même côté que nous. Ils veulent travailler sans qu'on les ennuie, et ils sont, comme nous, contre la censure. Les distributeurs et les exploitants, eux, n'ont pas l'amour de ce qu'ils font. Je n'ai jamais vu un producteur qui n'ait pas l'amour de son métier. Comparé à un exploitant, le pire des producteurs est un poète. Fous, demeurés, imbéciles, innocents ou bêtes, ils sont sympathiques. Ils mettent leur argent sur des choses dont ils ne savent pas ce qu'elles vont devenir, et souvent, suivant leur bon plaisir. Un producteur est souvent un type qui achète un bouquin et tout à coup veut construire une affaire dessus. Ça marchera ou non, mais il faut qu'il fonce. L'ennui est que, comme la plupart du temps il n'a pas bon goût, il achète des mauvais bouquins. Mais c'est un entrepreneur de spectacles, un forain, donc, quel qu'il soit, il est sympathique. Et il travaille. Un producteur travaille bien plus qu'un distributeur, et un distributeur bien plus qu'un exploitant. Distributeurs et exploitants sont des fonctionnaires et c'est ça qui est terrible. Les producteurs, indépendants et libres, sont à ranger du côté des artistes. L'idéal des fonctionnaires est celui-ci : que tous les jours, à la même heure, un même film fasse entrer un même nombre de spectateurs. Ils ne comprennent rien au cinéma, car le cinéma représente le contraire des fonctionnaires.

Le public, lui, n'est ni bête ni intelligent. Personne ne sait ce qu'il est. Il est quelquefois surprenant, en général décevant. On ne peut pas compter sur lui. En un sens, c'est heureux. En tout cas il change. L'ancien public moyen du cinéma est devenu le public de télévision. Le public du cinéma se scinde : il y a celui du samedi et du dimanche, il y a celui qui cherche quelque chose. Quand les producteurs me parlent du public, je leur dis : c'est moi qui sais ce qu'il est, car moi je vais dans toutes les salles, et je paye ma place ; vous, vous n'allez nulle part, vous n'êtes pas au courant.

A bout de souffle, comme *Les 400 coups*, a été un malentendu. Cela a beaucoup trop plu, grâce à un concours de circonstances. Aujourd'hui, *A bout de souffle* marcherait moins bien. Le succès dépend de milliers de choses, et on ne peut pas tout savoir. *Une femme est une femme* aussi a été un malentendu, mais dans l'autre sens. Là, on peut savoir pourquoi :

c'est la faute du distributeur. Il annonçait aux gens quelque chose comme du Hunebelle ; alors, quand les exploitants voyaient arriver le film, ils étaient furieux. Maintenant, quand on le repasse, on précise : film spécial, etc... et ça marche mieux. *Vivre sa vie,* par contre, n'a pas posé de problèmes de ce point de vue.

Filmer une pensée en marche.

— *Alors, parlons du film. A-t-il été dur ou facile à faire ?*

— C'était un film à la fois très simple et... C'était comme s'il fallait arriver à extraire des plans de la nuit, comme si les plans étaient au fond d'un puits et qu'il fallait les attirer à la lumière. Quand je sortais le plan, je me disais : tout y est, rien à retoucher, mais il ne fallait pas faire d'erreur sur ce qu'on sortait, sur ce qu'on devait sortir du premier coup. Je ne voulais pas rechercher d'effets. Je ne voulais pas faire à tout prix ceci ou cela. Je devais risquer le coup. Dans *Une femme est une femme,* c'était différent, je voulais obtenir certaines choses, par exemple le côté théâtral. Ce côté, je l'ai eu dans *Vivre sa vie,* mais sans me dire : je dois faire ceci pour l'avoir. Je savais pourtant que je l'aurais. C'était un peu du théâtre-vérité.

Cette façon de sortir les plans fait qu'il n'y a pas de montage. Il n'y avait qu'à mettre bout à bout. Ce que l'équipe technique a vu aux rushes est à peu près ce que le public a vu. De plus, j'avais tourné les scènes dans l'ordre. Il n'y a pas eu non plus de mixage. Le film est une série de blocs. Il suffit de prendre les pierres et de les mettre les unes à côté des autres. Le tout est de prendre du premier coup les bonnes pierres. L'idéal pour moi est d'obtenir tout de suite ce qui doit aller, et sans retouches. S'il en faut, c'est raté. Le tout de suite, c'est le hasard. En même temps, c'est le définitif. Ce que je veux, c'est le définitif par hasard.

J'obtiens un réalisme théâtral. Le théâtre est lui aussi un bloc qu'on ne peut retoucher. Le réalisme, de toute façon, n'est jamais exactement le vrai et celui du cinéma est obligatoirement truqué. Je rejoins le théâtre aussi par la parole : dans mon film on doit écouter parler les gens, d'autant plus qu'ils sont souvent de dos et qu'on n'est pas distrait par les visages. Le son, lui, est le plus réaliste possible. Il me fait penser à celui des premiers parlants. J'ai toujours aimé le son des premiers parlants, il avait une très grande vérité car c'était la première fois qu'on entendait des gens parler.

De façon générale, on en revient maintenant à un son et à un dialogue plus authentiques. On en a profité pour nous reprocher notre grossièreté. Dans *Un Singe en hiver,* il y a des dizaines de fois le mot « merde », dans *Les Bonnes Femmes,* il y est deux ou trois fois. Mais c'est là que les gens parlent de grossièreté, car Audiard, lui, reste dans la convention. Si une fille dit à un garçon : pauvre con, je te déteste, dans la vie, cela fait mal. Donc, au cinéma, cela doit faire mal autant que dans la vie. C'est ce que les gens n'acceptent pas. C'est pourquoi ils ont refusé *Les Bonnes Femmes,* qui est juste et vrai, mais qui leur faisait de l'effet. On avait vraiment là le cas d'une salle qui se regardait dans un miroir.

— *Au moment de faire* Vivre sa vie, *de quoi partiez-vous ?*

— Je ne savais pas exactement ce que j'allais faire. J'aime mieux chercher quelque chose que je ne connais pas que faire mieux quelque chose que je connais déjà. En fait, le film s'est trouvé réalisé du premier coup, comme si j'étais porté, comme un article écrit du premier jet. *Vivre sa vie,* ç'a été l'équilibre qui fait que tout à coup on se sent bien dans la vie, pendant une heure ou un jour, ou une semaine : Anna, qui est pour soixante pour cent dans le film, était un peu malheureuse, car elle ne savait jamais très bien à l'avance ce qu'elle aurait à faire. Mais elle était tellement sincère dans sa volonté de jouer quelque chose que c'est finalement cette sincérité qui a joué. De mon côté, sans savoir exactement ce que j'allais faire, j'étais si sincère dans mon désir de faire le film que, les deux mis ensemble, nous avons réussi. Nous avons retrouvé à l'arrivée ce que nous avions mis au départ. J'aime beaucoup changer d'acteurs ; mais, avec elle, travailler représente autre chose. Je crois que c'est la première fois qu'elle est absolument consciente de ses moyens et qu'elle les utilise. Ainsi, la scène de l'interrogatoire dans *Le Petit Soldat* est faite

sur le côté Rouch : elle ne savait pas à l'avance les questions que je lui poserais. Ici, elle a joué son texte comme si elle ne savait pas les questions. Finalement, on obtient autant de spontanéité et de naturel.

C'est une sorte d'état second qui a fait le film, et Anna n'est pas la seule à avoir donné le meilleur d'elle-même. Coutard a réussi sa meilleure photo. Ce qui m'étonne, en revoyant le film, c'est qu'il semble être le plus composé de ceux que j'ai faits, alors qu'il ne l'était vraiment pas. J'ai pris un matériel brut, des galets parfaitement ronds que j'ai mis les uns à côté des autres, et ce matériel s'est organisé. Et puis — cela me frappe seulement maintenant — d'habitude, je faisais attention à la couleur des choses, même dans le noir et blanc. Là, non. Ce qui était noir était noir, ce qui était blanc était blanc. Et les gens ont tourné avec les habits qu'ils avaient d'habitude, sauf Anna, pour qui on a acheté une jupe et un chandail.

— *Pourquoi la division en douze tableaux ?*

— En douze, ça, je ne sais pas, mais en tableaux, oui : cela accentue le côté théâtre, le côté Brecht. Je voulais montrer le côté « aventures de mademoiselle Nana Untel ». La fin du film, elle aussi, est très théâtrale : il fallait que le dernier tableau le soit plus que tous les autres. De plus, cette division correspond au côté extérieur des choses qui devait me permettre de mieux donner le sentiment du dedans, au contraire de *Pickpocket* qui, lui, est vu du dedans. Comment rendre le dedans ? Eh bien, justement, en restant sagement dehors.

Les plus grands tableaux sont des portraits. Il y a Velasquez. Le peintre qui veut rendre un visage rend uniquement l'extérieur des gens ; et pourtant, il y a quelque chose d'autre qui passe. C'est très mystérieux. C'est une aventure. Le film était une aventure intellectuelle, j'ai voulu essayer de filmer une pensée en marche, mais comment arrive-t-on à cela ? On ne le sait pas toujours.

En tout cas, quelque chose passe. C'est pourquoi le cinéma d'Antonioni, avec son côté non-communicabilité, n'est pas le mien. Rossellini m'a dit que je frôlais le péché d'Antonioni, mais que je l'évitais de justesse. Je pense que, quand on a ce genre de problèmes, il suffit d'être de bonne foi. Dire que, plus on regarde quelqu'un moins on le comprend, je crois que c'est faux. Mais, évidemment, si on regarde trop les gens, on finit par se demander à quoi ça sert, c'est inévitable. Quand on regarde un mur dix heures de suite, on finit par se poser des questions sur le mur, alors que c'est un mur. On se crée des problèmes inutiles. C'est pour cela aussi que le film est une suite d'esquisses : il faut laisser les gens vivre leur vie, ne pas les regarder trop longtemps, sinon, on finit par n'y plus rien comprendre.

Les Carabiniers, Lucrèce.

— *Parmi vos projets, il y a* Les Carabiniers. *Ferez-vous le film en couleurs ?*

— Oui, mais quelle couleur exactement ? Cela m'est égal. Je serais content si j'obtenais la couleur du *Robinson* de Bunuel ou de la *Jeanne d'Arc* de Rossellini. Et je ferai le film en 16 mm. Agrandie en 35 mm, l'image sera un peu délavée, mais je n'y vois pas d'inconvénient. Peut-être même cela vaut-il mieux. Le tournage en 16 mm correspond à l'esprit du film. La grosse Mitchell, c'est un autre esprit. Pour *Vivre sa vie,* je tenais absolument à une grosse caméra. S'il y avait eu plus gros que la Mitchell, j'aurais pris. J'aime bien la forme de la Mitchell : elle a vraiment l'air d'une caméra. J'étais très malheureux dans le sketch de *La Paresse,* car le producteur avait collé d'office une Debrie à tout le monde. C'est une caméra carrée qui n'a pas du tout l'esprit caméra. C'est peut-être idiot, mais j'attache de l'importance à ces choses.

De même, le tournage à la main et le tournage sur pied donnent deux styles différents. Je n'aimerais pas faire un plan fixe au Caméflex, même sur pied. Un Caméflex immobile, c'est triste, c'est fait pour bouger. Et l'on n'obtient pas un vrai plan fixe. Il y a une sorte de vibration dans l'immobile. Une Mitchell, ça c'est vraiment quelque chose de fixe.

Je vais faire aussi un sketch. Un homme sort dans la rue, tout semble normal, mais deux ou trois petits détails lui révèlent que les gens, que sa fiancée, ne raisonnent plus



Anna Karina dans *Vivre sa vie.*

normalement. Il découvre par exemple qu'un café ne s'appelle plus un café. Et si sa fiancée ne vient pas à un rendez-vous, ce n'est pas qu'elle ne l'aime plus, c'est simplement qu'elle a un autre type de raisonnement. Ils n'ont plus la même logique. Un jour il prend un journal et voit qu'il y a eu une explosion atomique quelque part, alors il se dit qu'il est sans doute le seul à raisonner normalement sur la terre. Les choses sont les mêmes, tout en étant différentes. C'est anti-Rossellini, mais c'est comme ça.

Les Carabiniers seraient plutôt du côté de l'ancien Rossellini, celui de *La Machine à tuer les méchants* et de *Où est la liberté ?* Le scénario est tellement fort que je n'aurai qu'à le filmer sans me poser de problèmes. Les solutions s'imposeront d'elles-mêmes. C'est l'histoire de deux paysans qui voient arriver les carabiniers. Ils ne viennent pas les arrêter, mais leur apporter une lettre du roi. En fait, c'est un ordre de mobilisation. Ils sont ennuyés, mais les carabiniers leur disent : c'est formidable, la guerre, on peut tout faire, on peut tout avoir. Ils veulent savoir quoi. On peut partir sans payer le restaurant ? Bien sûr ! et ils continuent à poser des questions, énumérant les plus petits larcins jusqu'aux plus grandes atrocités. On peut massacrer des enfants ? Bien sûr ! Voler des montres aux vieillards ? Mais oui ! Casser des lunettes ? Aussi ! Brûler des femmes ? Evidemment ! Quand l'énumération est finie, ils partent pour la guerre. Le film sera méchant, car à chaque fois qu'une idée finit par émerger de leur bêtise, c'est une idée méchante.

Ils écrivent à leur femme et racontent la guerre : nous avons pris l'Arc de Triomphe, le Lido, les Pyramides, violé des tas de femmes et brûlé des choses : tout va bien. A la fin ils reviennent, heureux mais estropiés, avec une petite valise : nous rapportons tous les trésors du monde. Et ils sortent des tas de cartes postales représentant les monu-

ments de tous les pays : pour eux, ce sont autant de titres de propriété, *ils croient qu'une* fois la guerre finie, on leur donnera tout ça. Les carabiniers disent : quand vous entendrez des cris et des pétards dans la vallée, ça voudra dire que la guerre est finie et que le roi vient récompenser tout le monde, allez-y et vous aurez tout. Quelque temps après, ils entendent des cris et des explosions, ils y vont, mais ce sont des coups de feu (les scènes sont analogues à celles de la libération). Le roi n'a pas gagné la guerre, mais il a signé la paix avec l'ennemi et ceux qui ont combattu pour lui sont considérés comme criminels de guerre. Au lieu de récupérer leurs richesses, les deux paysans sont fusillés. Tout sera très réaliste, dans une perspective purement théâtrale, on verra des scènes de guerre, sous forme de commandos, comme dans les films de Fuller, avec quelques plans d'actualités. Mais maintenant que je l'ai raconté, j'ai moins envie de le faire soudain.

— *Vous voulez faire aussi* Ubu Roi.

— Oui, un peu dans le même style. Ubu, au cinéma, doit faire très gangster, avec imperméable et chapeau mou, et on doit voir Ubu et sa clique monter dans leurs voitures et aller dans les cafés. Quand on dit « merdre », il faut que ça réponde à quelque chose, il faut le dire sur le ton de : Merdre, j'ai raté mon train ! et dans un dialogue presque neutre, très bressonisé.

Ce qui m'ennuie, c'est que le ton Ubu était déjà dans *Tirez sur le Pianiste,* et le côté réaliste était très réussi, sans parler du texte qui était très beau. Le film, de ce point de vue, était extraordinaire.

Je dois aussi tourner *Pour Lucrèce,* de Giraudoux. J'aurai là du théâtre à l'état pur, car je voudrais uniquement enregistrer un texte, enregistrer les voix qui le disent. J'aimerais aussi faire un film immense sur la France. Il y aurait tout. Il durerait deux ou trois jours. Le film serait en épisodes, et chaque épisode serait projeté une semaine ou deux. Si on loue un cinéma pendant un an, c'est faisable. Tout est possible. Tout montrer a toujours été la tentation des romanciers dans leurs gros romans. Je montrerais des gens qui vont au cinéma, et on verrait le film qu'ils voient. Trois jours après, au théâtre, on verrait la pièce qu'ils voient. On verrait un intellectuel chargé d'interviewer des gens, et on verrait les interviews. On pourrait interroger tout le monde, de Sartre au Ministre de la Guerre, en passant par les paysans du Cantal ou les ouvriers. On y verrait aussi du sport : courses, athlétisme, etc. Il faudrait s'organiser sur le principe ; ensuite, aller dans toutes les directions. Le tournage durerait trois ou quatre ans.

La T.V. telle qu'elle devrait être.

— *Aimez-vous la télévision ?*

— La télévision, c'est l'Etat, l'Etat, c'est les fonctionnaires et les fonctionnaires... c'est le contraire de la télévision. Je veux dire, de ce qu'elle devrait être. Mais j'aimerais beaucoup en faire. Non pas faire des films *pour* la télévision, car à ce moment-là, autant les faire pour le cinéma, mais faire du reportage, par exemple. La télévision devrait être, pour ceux qui débutent, l'occasion de faire leurs premières armes, elle devrait être le violon d'Ingres de ceux qui sont arrivés.

J'aimerais faire des émissions genre essai, interviews ou récits de voyages : parler d'un peintre ou d'un écrivain que j'aime. Ou alors, carrément, des « dramatiques ». Mais en direct, car s'il faut filmer une pièce de théâtre, autant qu'elle devienne un film. Si le film, en plus, passe à la T. V., alors c'est très bien. La télévision n'est pas un moyen d'expression. La preuve, c'est que, plus c'est idiot, plus c'est fascinant, plus les gens restent hypnotisés sur leurs petites chaises. C'est cela, la télévision, mais on peut espérer que ça changera, L'ennui est que, si on commence à regarder la T. V., on ne s'en détache pas. Ce qu'il faut, c'est ne pas la regarder.

Il ne faut donc pas la considérer comme un moyen d'expression, mais de transmission. Il faut la prendre comme telle. S'il ne reste que ce moyen pour parler de l'art aux gens, il faut bien l'employer. Car, même de films comme *Lola Montès* ou *Alexandre Newski,* il reste quelque chose, à la télévision, malgré la déformation des cadrages, l'écran rond, la grisaille de la photo ou l'absence de couleur. L'esprit reste. Dans *Lola Montès,* ce qu'on



Anna Karina et Brice Parain dans *Vivre sa vie.*

perdait sur beaucoup de plans, on le regagnait sur le dialogue auquel on était d'autant plus porté à faire attention. Le film arrivait à tenir uniquement par le dialogue : c'est comme cela que passait son esprit. C'est le cas de tous les bons films : il suffit qu'une partie du film subsiste et cette partie suffit à faire tenir tout le film. Donc la télévision transmet quand même l'esprit des choses, c'est très important, sans parler des choses où il n'y a que l'esprit à transmettre.

Ce qui est curieux, c'est que *Newski,* fait sur le cadrage et la composition, passait très bien, malgré le massacre inévitable, alors que l'émission des *Perses,* de Jean Prat, basée — toutes proportions gardées — sur le même principe, ne passait pas du tout. On sentait que *Newski* était beau. Dans une dramatique, ce qui est intéressant, ce n'est pas de « faire beau », de faire de la jolie photo. Par contre, ça peut soudain devenir intéressant dans une interview pour montrer que le personnage est beau, que ce qu'il dit est beau.

On devrait faire aussi des films de voyage. Le film sur l'Inde, de Rossellini, passait admirablement. On pourrait dire à quelqu'un qui part en voyage : nous vous faisons accompagner par un ou deux types et vous leur faites faire ce qui vous intéresse. Il suffirait d'aller à Marseille ! Et les actualités ? Ce pourrait être extraordinaire. *Cinq colonnes à la une* paraît génial, mais c'est uniquement parce qu'on compare avec le reste. Et pourquoi ne ferait-on pas des actualités reconstituées, comme faisait Méliès ? Aujourd'hui, on devrait montrer Castro et Kennedy, joués par des acteurs : Voici la triste histoire de Castro et de Kennedy !... On ajouterait des actualités, et tout ça passionnerait les gens,

j'en suis sûr. Il est vrai qu'en France, des choses comme ça risqueraient de faire cabaret plutôt qu'*Opéra de quat'sous*. Or, il faudrait être très sérieux. Brecht est sérieux. Mais Brecht ne marche pas, en France. En France, on compartimente. Il y a le Comique, il y a le Tragique. Le drame, c'est que Shakespeare est à la fois l'un et l'autre. Et Shakespeare ne marche pas, en France. Et dans le comique, il y a le boulevard et le cabaret, qui ne doivent pas non plus se mêler.

Et les faits divers ? On devrait les voir, tels qu'on les voit dans *France-Soir*. C'est ça l'actualité. Dans le genre, les seules choses extraordinaires qu'on puisse voir, ce sont les reconstitutions de crimes. D'abord, c'est du vrai fait-divers, et ensuite il y le côté reconstitution qui est passionnant. De façon générale, le reportage n'a d'intérêt qu'inséré dans la fiction, mais la fiction n'a d'intérêt que si elle se vérifie dans le documentaire.

La Nouvelle Vague, justement, se définit en partie par ce nouveau rapport entre fiction et réalité. Elle se définit aussi par le regret, la nostalgie du cinéma qui n'existe plus. Au moment où l'on peut faire du cinéma, on ne peut plus faire le cinéma qui vous a donné envie d'en faire. Le rêve de la nouvelle vague, qu'elle ne réalisera jamais, c'est de tourner *Spartacus*, à Hollywood, avec dix millions de dollars. Et encore, moi, ça ne me gêne pas de faire des petits films pas chers, mais des gens comme Demy sont très malheureux.

On a toujours cru que la Nouvelle Vague, c'était le film bon marché contre le film cher. Pas du tout. C'était simplement le bon film, quel qu'il soit, contre le mauvais film. Seulement, le bon marché s'est trouvé être la seule façon de faire le film. Il est vrai que certains films sont meilleurs quand ils sont bon marché, mais il faut penser aussi aux films qui sont meilleurs quand ils sont chers.

Parler de ce qu'on connaît.

— *Et si l'on vous avait demandé de faire* Vivre sa vie *pour cent millions ?*

— Jamais je n'aurais accepté. Qu'y aurait gagné le film ? Ce que j'aurais pu faire, c'était de payer davantage les gens qui travaillaient avec moi, c'est tout. De même, je refuse de faire un film pour cent millions, quand il m'en faudrait quatre cents. On commence à me proposer des films chers : cessez de faire vos petits trucs, ce n'est plus pour vous, faites du vrai cinéma ! adaptez tel bouquin, on vous donne telle vedette et trois cents millions. L'ennui, c'est qu'il faudrait quatre milliards.

Il est certain que c'est agréable de travailler à l'américaine, à la superproduction, avec un plan par jour. D'autant plus qu'ils font la même chose que moi, exactement. Le temps que je prends pour réfléchir, ils l'ont eux aussi, mais d'office. Car il y a un tel nombre de projecteurs et de fauteuils de vedettes à déplacer pour préparer le plan, que le metteur en scène n'a rien d'autre à faire qu'à réfléchir pendant qu'on fait le déménagement. Mais ils ont d'autres problèmes : à partir du moment où un film coûte trois ou quatre milliards, il devient film de producteur, et, quel que soit le producteur, il ne vous laisse pas la bride sur le cou. Même si le film est fait sciemment à perte (Bronston, par exemple, avec *Le Cid* ou *Les 55 jours de Pékin*, pour utiliser de l'argent bloqué en Espagne), le producteur vous surveille, car il ne veut pas que l'argent se perde de n'importe quelle façon.

En définitive, il n'y a qu'en France que le producteur reconnaît, au moins sur le principe, la notion d'auteur. (Hitchcock est une exception : à partir du moment où les metteurs en scène ont leur nom à la porte des cinémas, lui, il a sa photo !). Le meilleur des producteurs italiens prend le réalisateur pour un employé. La différence est que le système italien ne vaut pas grand-chose, alors que les Américains sont tout de même très forts. Ils le sont sans doute moins depuis que l'organisation des studios a disparu, mais avant, ils étaient les plus forts du monde. Les scénaristes américains aussi écrasent le moins mauvais scénariste français. Ben Hecht est le scénariste le plus fort que j'ai jamais vu. Dans son bouquin « Le Producteur », c'est extraordinaire de voir comment Richard Brooks arrive à construire un scénario très beau et qui se tient, à partir de l'histoire sur la Mer Rouge, qu'on lui a proposée. Les Américains, qui sont beaucoup plus bêtes quand il s'agit d'analyser, réussissent d'instinct des choses très construites.

Ils ont aussi le don d'une simplicité qui donne de la profondeur : voyez ce petit western, *Coups de feu dans la Sierra.* En France, si on veut faire des choses comme cela, on a l'air intellectuel.

Les Américains sont vrais et naturels. Or, cette attitude correspond chez eux à quelque chose. Il faut donc trouver ce qui, en France, correspond à quelque chose. Trouver la situation française comme ils ont trouvé la situation américaine. Pour cela, il faut commencer par parler de ce qu'on connaît. Le reproche qu'on nous a fait, c'est de ne parler que de certaines choses, mais nous parlions de ce que nous connaissions, nous cherchions ce qui nous correspondait. Le seul qui, avant nous, cherchait à voir la France, c'était Becker, et il y arrivait en filmant la haute couture ou les gangsters. Les autres ne montraient jamais la réalité. C'est à eux qu'on aurait dû faire le reproche qu'on nous a adressé, car leur cinéma, c'était l'irréalité totale. Ils étaient coupés de tout. Le cinéma était une chose, la vie, une autre. Ils ne vivaient pas leur cinéma. J'ai vu un jour Delannoy entrer dans le studio de Billancourt avec sa petite serviette : on aurait dit qu'il entrait dans une compagnie d'assurances.

Vadim est confortable.

— *Nous retrouvons là l'idée du compartimentage.*

— La France est faite de compartiments. Or, dans un moyen d'expression tout est lié, et tous les moyens d'expression sont liés. Et la vie est une. Tourner et ne pas tourner, pour moi, ce n'est pas deux vies différentes. Filmer doit faire partie de la vie et ce doit être une chose naturelle et normale. Tourner n'a pas beaucoup changé ma vie, car je tournais déjà en faisant de la critique, et si je devais refaire de la critique, ce serait encore pour moi un moyen de me remettre à faire des films. Il est vrai que les choses sont différentes, suivant qu'on aime ou non préparer ses films. Si on doit préparer, alors il faut beaucoup préparer, mais il y a danger, car le cinéma devient une chose spéciale, à part.

Le seul film intéressant de Clouzot est celui où il a cherché, improvisé, expérimenté, où il a vécu quelque chose : *Le Mystère Picasso.* Clément ou les autres ne vivent pas leur cinéma. Il est un compartiment à part, et il est lui-même fait de compartiments.

En France, je l'ai déjà dit, on ne doit pas mélanger les genres. En Amérique, un film policier peut être aussi politique et comporter des gags. On l'accepte, à la rigueur, ici, car il est américain, mais faites la même chose sur la France, et on hurle. C'est pourquoi un film policier français ne vous apprend rien sur la France. Mais il faut voir aussi que ce compartimentage de la mentalité correspond à un compartimentage de la réalité sociale.

Il ne faut pas mélanger les genres, mais il ne faut pas non plus mélanger les gens. Ils doivent être séparés. Un type n'a pas le droit de mélanger des choses et des milieux différents, et s'il veut le faire, ce lui est très difficile.

La sincérité de la Nouvelle Vague, ç'a été de parler bien de ce qu'elle connaissait, plutôt que de parler mal de ce qu'elle ne connaissait pas, et aussi de mélanger tout ce qu'elle connaissait. Parler des ouvriers ? Je veux bien, moi, mais je ne les connais pas assez. J'aimerais bien tourner 325.000 *francs,* de Vailland, mais c'est un sujet très difficile, j'aurais très peur. Qu'attendent ceux qui les connaissent pour les filmer ? La première fois que j'ai entendu parler un ouvrier, au cinéma, ç'a été dans *Chronique d'un été.* A part Rouch, tous les gens qui ont parlé des ouvriers n'avaient pas de talent. Forcément, leurs ouvriers étaient faux.

Il est vrai que maintenant, on nous fait moins de reproches, car on a fini par voir que nous arrivions à parler d'autres choses que de surprises-parties. Le seul qui n'ait fait que cela, c'est Vadim, et on ne le lui reproche pas. Lui, c'est le pire. Il a trahi tout ce qu'il a pu trahir, y compris lui-même. C'est la trahison du clerc. Il représente aujourd'hui, auprès des Pouvoirs, quelqu'un qui est parfaitement intégré économiquement et moralement, et c'est ce que les gens aiment en lui. Et il a l'appui du gouvernement, car il est très bien-pensant : dans le genre érotisme et famille on ne fait pas mieux. Le public adore cela : Vadim est confortable. Et c'est aussi pour cela qu'il est à condamner : il donne aux gens l'impression de voir du Shakespeare alors qu'il leur présente *Confidences* et

Atout cœur. Les gens se disent : C'est ça Shakespeare ? Mais c'est formidable ! pourquoi ne pas nous l'avoir dit plus tôt ?

Je ne crois pas qu'on puisse sentir qu'on fait quelque chose de bête ou de méchant et continuer quand même à le faire. Vadim ne doit pas se rendre compte de ce qu'il fait, il doit croire qu'il fait du bon cinéma. Au début non plus, quand il était spontané et sincère, il ne se rendait compte de rien. Simplement, il se trouvait être à l'heure juste. Le fait d'être à l'heure juste quand tout le monde était en retard donnait l'impression qu'il était en avance. Depuis, il est resté à la même heure, quand les gens sont passés à l'heure juste. Donc il est en retard. De plus, comme il est naturellement très débrouillard, il a suivi la filière des gens qui arrivaient, des gens qui avaient eu de l'ambition du temps de l'occupation. Il a pris exactement la place de ceux qui, il y a vingt ans, commençaient déjà à dater. Tout s'est passé comme les changements de ministres sous la quatrième République. Il a pris la suite dans le métier.

Avoir du métier est une chose qui a toujours beaucoup compté en France. Avant guerre, le metteur en scène n'était pas assimilé à un musicien ou à un écrivain, mais à un menuisier, à un artisan. Il s'est trouvé que parmi ces artisans, il y avait des artistes, comme Renoir, Ophuls. Aujourd'hui, le metteur en scène est considéré comme un artiste, mais presque tous sont restés des artisans. Ils travaillent dans le cinéma comme on travaille dans une spécialité. Le métier, ça existe, mais pas comme ils le croient. Carné a du métier: c'est son métier qui lui fait faire de mauvais films. A l'époque où il inventait son métier, il a fait des films extraordinaires. Maintenant il n'invente plus. Chabrol, aujourd'hui, a plus de métier que Carné, et son métier, il lui sert à chercher. C'est un bon métier.

Unité de la N.V.

— *Les cinéastes de la Nouvelle Vague, dans la critique comme dans le cinéma auraient tous en commun la volonté de chercher ?*

— Nous avons beaucoup de choses en commun. Par rapport à Rivette, Rohmer, Truffaut, je me sens évidemment différent, mais nous avons en gros les mêmes idées sur le cinéma, nous aimons à peu près les mêmes romans, les mêmes tableaux, les mêmes films. Nous avons plus de choses en commun que de différences, les différences de détail sont grosses, mais les différences profondes sont minces. Même si elles étaient grosses, le fait que nous ayons tous été critiques nous a habitués à voir les points communs plutôt que les différences.

Nous ne faisons pas les mêmes films, c'est vrai, mais plus je vois les films dits normaux et plus je vois nos films, plus je suis sidéré par la différence. Et il faut qu'elle soit vraiment grande, puisque j'ai tendance en général à voir les points communs des choses. Avant la guerre, entre, par exemple, *La Belle équipe* de Duvivier et *La Bête Humaine* de Renoir, il y avait une différence, mais seulement de qualité. Tandis que maintenant, entre un de nos films et un film de Verneuil, Delannoy, Duvivier ou Carné, il y a vraiment une différence de nature.

Pour la critique, c'est un peu la même chose : les *Cahiers* ont gardé un style à part. Seulement, ça ne les a pas empêchés de baisser. A cause de quoi ? De qui ? Je crois que c'est dû avant tout au fait qu'ils n'ont plus de position à défendre. Avant, il y avait toujours de quoi dire. Maintenant que tout le monde est d'accord, il n'y a plus autant de choses à dire. Ce qui a fait les *Cahiers*, c'est leur position de lutte, de combat.

Il y avait deux sortes de valeurs : les vraies et les fausses. Les *Cahiers* sont arrivés en disant que c'étaient les vraies qui étaient les fausses et les fausses qui étaient les vraies. Mais aujourd'hui, il n'y a ni vrai ni faux, et tout est devenu beaucoup plus difficile. Les *Cahiers* étaient des commandos : aujourd'hui, ils sont une armée en temps de paix, qui part de temps en temps en exercice. Mais je pense que c'est une situation passagère. Pour le moment, comme toute armée en temps de paix, celle des *Cahiers* est divisée en clans, mais c'est le cas de toute la critique, surtout la jeune. Elle en est au stade où en était le protestantisme quand il s'est divisé en un nombre incroyable de sectes, de

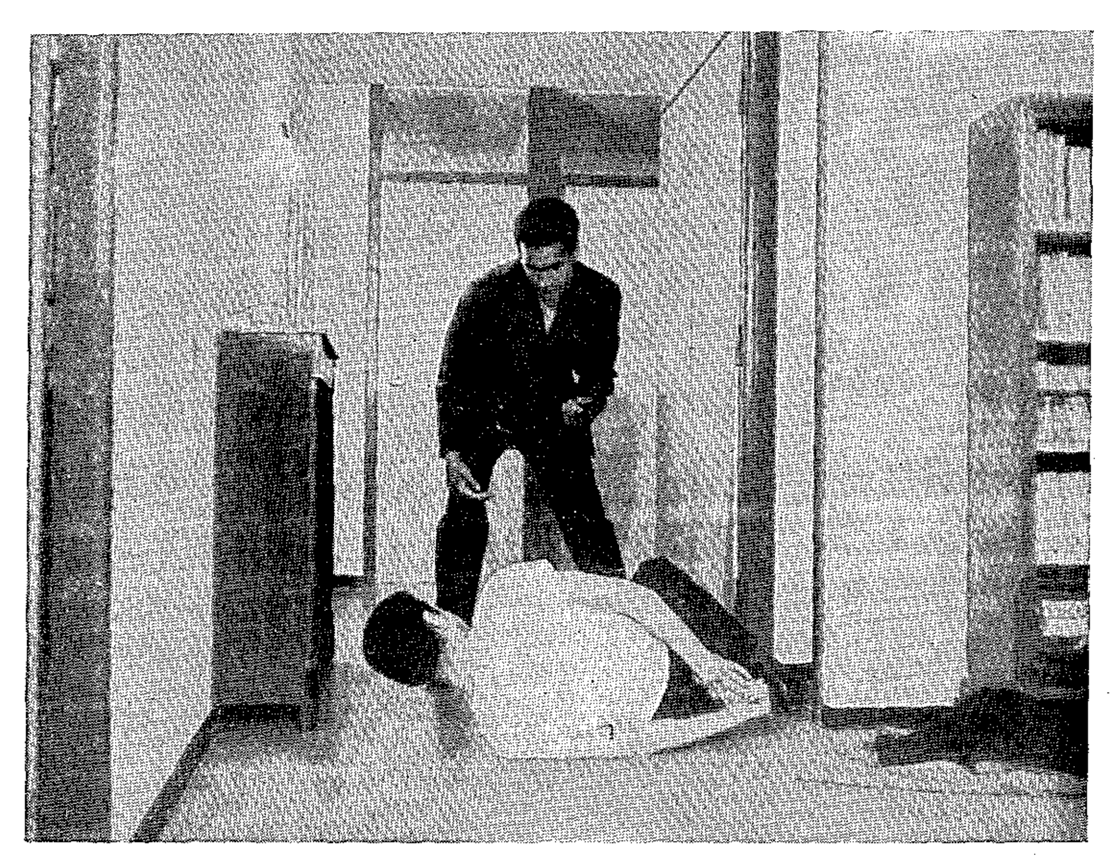
chapelles. On se jette les metteurs en scène à la tête, car chacun a le sien, et quand on en aime un, on doit obligatoirement détester l'autre.

Et puis je suis dérouté par certaines choses. A l'étranger, les *Cahiers* ont une influence énorme. Or, tout le monde est d'accord là-dessus : quand on va à l'étranger, on voit des gens qui vous disent : « Freda, vous croyez que c'est sérieux ! » On a déjà eu du mal à leur faire admettre que des types comme Ray et Aldrich avaient du génie, mais quand ils voient des interviews de gens comme Ulmer, ils abandonnent ! Je suis pour la politique des auteurs, mais pas n'importe laquelle, je trouve que vouloir ouvrir la porte à tout le monde absolument est une chose très dangereuse. L'inflation menace.

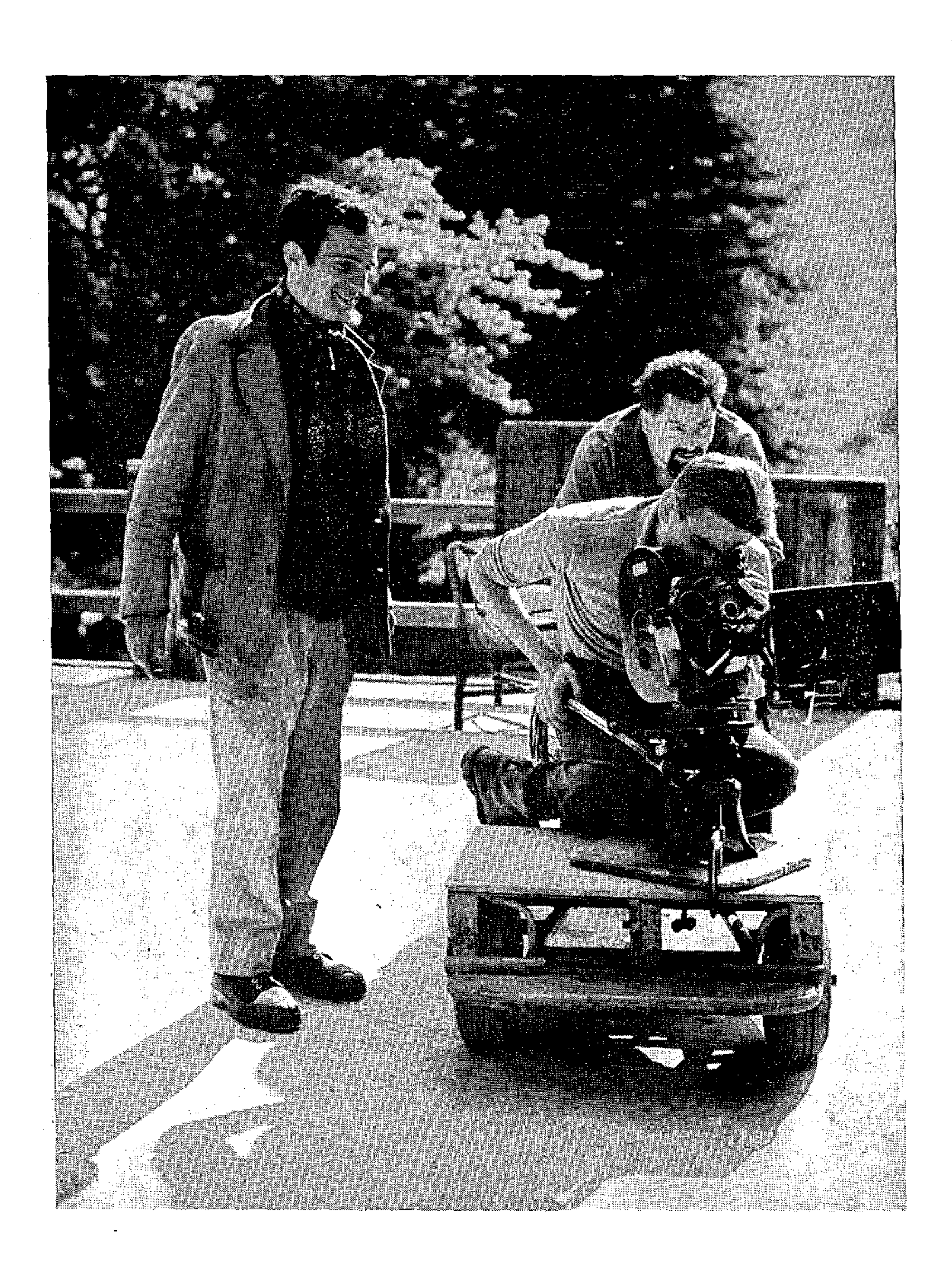
L'important n'est pas de vouloir à tout prix découvrir quelqu'un. Le côté snob du jeu de la découverte, il faut le laisser à l'*Express*. L'important est de savoir discerner qui a du génie et qui n'en a pas, d'essayer, si on peut, de définir le génie ou de l'expliquer. Il n'y en a pas beaucoup qui essaient.

Il est vrai que pour les critiques de maintenant, tout est devenu très difficile, et, beaucoup des défauts qu'on a maintenant aux *Cahiers*, nous les avions déjà eus. De toute façon, nous avons en commun le fait que nous cherchons : ceux qui ne cherchent pas ne font jamais très longtemps illusion, les choses finissent toujours par s'éclaircir.

(*Propos recueillis au magnétophone.*)



Michel Subor dans *Le Petit Soldat.*



FRANÇOIS TRUFFAUT

FRANÇOIS TRUFFAUT, *pouvez-vous nous dire où en est la « Nouvelle Vague », aujourd'hui, selon vous ?*

— Ça dépend des jours. Tout ne va pas parfaitement ces temps-ci, mais il ne faut pas oublier que, lorsque tout allait bien, cela dépassait toute espérance. En fin 59, nous étions en plein rêve, tout se passait dans des conditions inimaginables deux ans auparavant.

Je me souviens par exemple d'un article de Marguerite Duras, dans *France-Observateur*, où elle racontait son travail sur *Hiroshima* avec Resnais. Resnais lui disait : il faut partir du principe que, si nous arrivons à faire sortir le film dans une salle, ce sera merveilleux. Le succès international d'*Hiroshima* par rapport à cette modestie de départ, qui était aussi un peu une modestie de principe, est tout de même significatif.

Je crois que ce fut le cas pour nous tous. Quand j'ai tourné les *Quatre Cents Coups*, j'étais effrayé de voir que mon devis — vingt-huit millions à peu près — passait à trente-cinq. J'étais affolé, j'avais l'impression de m'embarquer dans une chose difficilement rentable ; mais, une fois terminé, avec le festival de Cannes et les ventes à l'étranger, le film a été plus que remboursé. En Amérique, par exemple, il a été acheté cent mille dollars : cinquante millions.

Nous étions donc en pleine euphorie. En 59, la situation était anormalement bonne. Il est normal qu'elle ait suscité des rêves, même un peu délirants. Ce fut aussi le cas de certains producteurs qui ont cru que le secret était uniquement la jeunesse, la nouveauté, etc., et qui se sont lancés à leur tour dans la prospection de nouveaux talents.

Petite histoire de la N.V.

Mais, là-dessus, beaucoup de choses ont déjà été dites.

Il y a une chose qu'il est peut-être bon de rappeler : les premiers échecs ont commencé avec le compromis. Un producteur, devant quelqu'un qui n'avait encore rien fait, se disait par exemple : il n'y aura qu'à lui donner un très bon opérateur. Or c'est une très grave erreur que de donner un opérateur de films classiques à un débutant : le produit devient bâtard, informe. Cet opérateur ne pouvait aider ce garçon comme l'auraient fait par exemple Decae ou Coutard, ou un opérateur habitué aux conditions semi-professionnelles (cas du cinéma de Melville) ; de plus, il ne pouvait non plus lui faire faire un film classique, réalisé selon les normes habituelles.

Cette erreur s'est produite sous d'autres formes, par l'intrusion de scénaristes traditionnels, ou de vedettes, dans des films qui n'étaient pas faits pour cela, sans parler d'autres combinaisons du même genre. Dans le cas d'Hanoun, ce fut, entre autres choses, par l'intervention de toute la machine du studio, qu'il n'avait pas prévue et pour laquelle il n'était pas fait, par ce mélange d'improvisation et de préparation qui a caractérisé son film.

Quant à nous, il nous est arrivé aussi, forcément, de nous faire des idées erronées sur la façon dont nous devions aborder le cinéma.

Au moment où nous commencions à vouloir faire du cinéma, c'était Rivette le plus actif. A l'époque, il n'y avait qu'Astruc qui pouvait vraiment se considérer comme un metteur en scène. Nous, nous pensions au cinéma sans trop oser formuler nos idées. Rivette était le plus nettement décidé et il donnait l'exemple, en faisant des films en 16 mm. Rohmer, lui aussi, se considérait comme cinéaste, mais il attendait davantage que ça vienne.

Rivette fut le premier à proposer des solutions concrètes. Il nous fit nous réunir, proposa des plans, suggéra l'idée de cinéastes associés, de groupements de metteurs en scène, et autres idées analogues.

Je me souviens d'une démarche que nous avons faite auprès de Resnais, avec Rivette, Bitsch, et peut-être Chabrol (j'ai oublié), pour lui demander si cela l'intéressait de partici-

per à ce groupement. Sur le papier, c'était très beau et très simple : Astruc faisait un film, Resnais faisait un film, dans le film de Resnais, Rivette était assistant, puis Rivette faisait un film dont j'étais assistant, puis je faisais un film dont Bitsch était assistant, etc.

En étudiant le devis — ce n'était pas si mal étudié — nous avions vu que l'on pouvait faire des films qui, pour vingt-cinq millions, auraient été très confortables. C'était juste. Notre idée se prolongeait ainsi : nous disions à Untel : avec cent millions, vous faites un film en ignorant s'il sera rentable ou non ; nous, avec cent millions, nous en faisons quatre, et c'est bien le diable si l'un d'eux n'est pas un succès.

Resnais était intéressé (à l'époque, il voulait faire *Les Mauvais Coups*), Astruc aussi, mais, lui, il était déjà dans le métier, il avait des tas de rendez-vous et accumulait les scénarios de deux cents pages. Nous sommes donc allés voir des gens comme Dorfmann et Bérard, avec un scénario qui avait été fait avec Rivette et pour lui, ainsi qu'avec Chabrol, Bitsch et moi, et qui s'appelait *Les Quatre Jeudis*.

C'était un scénario qui partait d'un fait-divers et subissait l'influence du cinéma américain, celui de Ray, par exemple. Je pense que ce film aurait eu les mêmes qualités et les mêmes inconvénients qu'aujourd'hui, par exemple, *Le Combat dans l'île*. Il aurait été tiraillé entre le réalisme français et la schématisation américaine. Je crois me rappeler d'ailleurs, que Leenhardt avait fait à son sujet des critiques assez sévères, mais justes. Bref, nous avons proposé ce scénario, mais il n'a emballé personne et aucun producteur n'y a jamais donné suite.

En somme, notre erreur était de croire que les producteurs avaient intérêt à faire des films bon marché. Nous ignorions cette vieille loi du cinéma français qui veut que le producteur n'est pas celui qui a l'argent, mais celui qui le trouve, et que son seul gain assuré, c'est son pourcentage sur le devis du film, qui comporte, d'une part, son salaire, de l'autre, les frais généraux et les imprévus. Ce pourcentage se trouve d'autant plus élevé que le devis du film l'est. Cela explique que l'on fasse des films de deux ou trois cents millions qui pourraient en coûter la moitié et qu'au fond beaucoup de producteurs se moquent — à la limite — du sort du film. Je dis à la limite, car ils ont tout de même intérêt à ce que le film ait du succès, mais dans le cas de films à gros budget, pour lesquels ils ont trouvé l'argent en empruntant à droite et à gauche, ils s'en sortent de toute façon avec un salaire confortable qui fait d'eux, à ce moment-là, presque des employés.

C'est pour cela que ça n'a pas marché. Il fallait donc que l'auteur du film soit aussi le producteur, de façon que les intérêts attachés au film reposent sur la même personne et ne se contredisent pas.

— On dit couramment que la crise actuelle est celle du jeune cinéma.

— C'est exact. Il est non moins exact qu'elle est au moins autant celle de l'ancien cinéma. C'est une crise absolument générale. Quant à dire que c'est la défaite, la fin de la Nouvelle Vague, c'est absolument faux.

Ainsi les deux producteurs les plus « nouvelle vague » de Paris, Braunberger et Beauregard, continuent leurs affaires. Inversement, nous assistons maintenant à des choses étranges : fermeture prochaine de la plus grosse maison française, Cinédis, distributrice des gros morceaux, restriction de personnel chez Pathé, accord Gaumont-M.G.M., assoupissement de Cocinor... On murmure aussi que Jean-Paul Guibert est découragé ; or il est le producteur de tous les Gabin.

Il est évident que lorsque Guibert perd cent ou cent-cinquante millions sur *Le Bateau d'Emile*, cela représente à peu près les pertes de Beauregard sur les trois ou quatre films de sa maison qui ont peu marché.

Ce qui est injuste, c'est qu'on ne parle jamais, dans la grande presse, de l'échec de certains films comme *Le Président, Le Bateau d'Emile* ou *Un Singe en hiver*. On donne l'impression, au contraire, grâce à la publicité, que ce sont des succès. De même pour *La Fayette,* lui aussi un des plus grands désastres de ces dernières années. Il a perdu environ six cents millions : à peu près la moitié du devis du film. Ce sont là des choses très importantes, et, si on ne les dit pas aux *Cahiers,* je ne vois pas où on pourrait les dire ailleurs.

— Les phénomènes dont vous parlez ne correspondent-ils pas à la formation d'un nouveau public ?

— Je vais partir de l'exemple que je vous ai donné tout à l'heure. Pourquoi l'échec du *Bateau d'Emile* qui, au départ, malgré son devis élevé, ne devait pas être une entreprise

déraisonnable ? C'est que, finalement, ce film n'offre rien aux gens qu'ils ne puissent voir à la télévision. C'est un film réaliste, dans la tradition française. Seulement, on voit deux ou trois émissions par semaine à la télévision qui relèvent du même esprit. Elles sont interprétées par des acteurs qui ne sont pas des vedettes, mais ces acteurs intéressent le public, même s'ils ne sont pas des Gabin. Donc, le *Bateau d'Emile* se trouve passer dans des villes où, à la surprise générale, on ne se déplace guère pour le voir.

Ce que je vais dire maintenant est forcément approximatif, car je n'ai pas de statistiques précises sous la main, mais prenons le cas d'une grande ville française (deux cents, trois cents mille habitants), où il y a, disons, quinze mille étudiants. Lorsqu'un film comme *Vivre sa vie* (je prends un exemple que je connais bien) sort dans un cinéma de la ville, eux vont le voir. La critique a parlé favorablement du film, celui-ci, *a priori,* les intrigue. Ils sont au moins dix mille à se déplacer pour aller le voir. C'est infiniment plus que n'en déplace *Le Bateau d'Emile.* Là réside notre espoir, là est l'avenir.

Justice du succès.

— N'y a-t-il pas une inadaptation de la distribution, conçue en fonction d'un genre de cinéma actuellement dépassé ?

— C'est certain. Mais, par tempérament, je suis opposé à toute discrimination. Ainsi je n'aimerais pas que s'établisse un circuit de salles qui se spécialiserait dans l'exploitation de films « nouvelle vague », parallèlement à un circuit plus vaste ou plus confortable, etc. Je crois qu'un film ne doit pas limiter son propos. Cela me semble contradictoire avec la vocation du cinéma. Nous sommes dans le domaine du spectacle, tous les films doivent avoir la même diffusion. Sur ce plan, il faut leur accorder la même valeur au départ : ensuite, tous les miracles sont possibles.

L'exploitation de *Marienbad,* qui comportait la distribution, à l'entrée du cinéma, de petits tracts avertissant les gens qu'ils allaient voir une chose particulière, qu'il ne faudrait pas chercher de signification précise, mais seulement un climat, un envoûtement, cela, c'était une chose très loyale. En même temps, elle me semble mauvaise, car elle contredit l'idée même du spectacle qui est que n'importe qui peut entrer n'importe où (malheureusement, c'est aussi, souvent, n'importe quand et n'importe comment) et doit s'attendre à voir un spectacle, avec, simplement, la possibilité d'une surprise au sujet de ce spectacle.

Pour moi, j'en suis encore aux photos qu'on voit à l'entrée de la salle. On dit souvent que, maintenant, les gens, même en province, savent d'avance quel genre de film ils vont voir, mais je persiste à croire que le plus grand nombre choisit un film en regardant les photos à l'entrée de la salle, comme je faisais quand j'étais gosse.

— Ceux qui préconisent les deux circuits de distribution n'ont-ils pas cependant mis le doigt sur une réalité dont il faut tenir compte, indépendamment des solutions, parfois trop théoriques, qu'ils apportent au problème ?

— Il est évident que l'exploitant doit savoir ce qu'il fait. Il y a des erreurs à ne pas commettre. Si, dans une salle habituée à passer des westerns, on passe brusquement *Lola,* il est évident qu'il y aura décalage : le film, le public, l'exploitant en souffriront tous les trois. L'idéal, bien sûr, est que tous les gens qui vont voir des westerns aillent aussi voir *Lola* et vice versa, mais ce n'est pas en procédant de cette façon qu'on aboutira à quelque chose.

De la même façon, un distributeur devrait savoir certaines choses. Malheureusement, il ne les sait pas. S'il arrive que le distributeur puisse avoir la quasi-certitude qu'un film va être éreinté par la critique, dans ce cas, il est peut-être préférable de le sortir d'abord en province ; sinon, il vaut mieux tenter l'expérience à Paris. A plus forte raison, si l'on a quelque raison de penser que la critique sera favorable.

Par exemple, les deux derniers films de Constantine, celui de Givray et celui de Jean-Louis Richard, ont eu une presse infiniment plus favorable que celle des précédents. Or, lorsqu'est apparue cette presse, à Paris, ils avaient quasi terminé leur carrière en province, ce qui est tout de même stupide. Si on les avait fait sortir à Paris d'abord, ils auraient eu en province, outre la clientèle habituelle des Constantine, celle qui est alertée par la presse. Il y a certainement des gens, en ce moment, qui se disent : Nous avons passé l'occasion de

voir ces films, nous ne savions pas qu'*Une grosse tête* et *Bonne chance Charlie* pouvaient nous intéresser. C'est le même topo pour *Les Honneurs de la guerre.*

Là, effectivement, il y a eu carence de la part du distributeur qui ne se rend pas compte de la nature du produit qu'il a entre les mains, qui se laisse prendre dans l'engrenage d'une routine qui consiste à laisser faire les démarcheurs régionaux. Ceux-ci ayant parfois obtenu des locations depuis longtemps (il est plus facile, actuellement, d'en obtenir en province qu'à Paris), le distributeur croit tenir le bon bout.

— *Et la question des films dits, à tort ou à raison, inexploitables ?*

— Ces films ont tous fini par sortir, les uns après les autres. L'exemple de 59 a été un euphorisant qui a donné lieu à quelques excès. En fait, je crois qu'un film ne doit pas innover sur tous les plans à la fois. Il faut peut-être qu'il y ait dans un film neuf quelque chose qui le rattache au cinéma classique : la simplicité ou la force du sujet, la présence d'une vedette ou autre chose. On sent que beaucoup de films ont été faits dans une sorte d'inconscience. On ne peut jouer perpétuellement le coup de chance. Dans les films qui ont été des échecs, on voit qu'il y avait un trop grand décalage entre les ambitions et le résultat : tout est là.

En 55, j'ai écrit dans *Arts* un article qui réduisait la crise du cinéma français (vraiment réelle à l'époque) à une crise d'ambition. Je disais : sept réalisateurs en France ont envie de faire un bon film (ils pourraient, par exemple, prétendre au Prix Delluc), vingt s'en foutent un peu, trente-cinq ne pensent qu'à l'argent, mais font à peu près correctement leur métier ; enfin, cinquante sont absolument lamentables. Comment réveiller l'ambition ? Il faudrait que ces gens soient stimulés par une plus grande compétition entre les films.

Finalement, cela s'est réalisé, et au-delà de toute espérance. Au-dela même de ce qu'espérait Jacques Flaud, quand il a créé les primes, avant de quitter le Centre (il voulait même créer une prime au premier film), pour encourager les nouveaux réalisateurs, puisqu'il n'y en avait pas.

A ce moment-là, nous avons vu que l'ambition toute seule ne suffisait pas.

Prenons, maintenant, les films qui n'ont pas eu de succès. Il y a d'abord ceux qui sont tout à fait réussis, mais sont passés dessus la tête des gens ; il y a ceux qui sont seulement *intéressants* ; il y a ceux qui sont ratés.

Pour ceux qui sont ratés, pas de problème : ils sont esquintés, aux *Cahiers* comme ailleurs, c'est normal.

Le problème est d'examiner ceux qui sont intéressants sans être absolument réussis. Ces films ont un point commun : le scénario ne signifie pas la même chose pour le metteur en scène et pour le public. A ce moment-là, les défauts viennent sans doute d'un excès de confiance en soi de la part du metteur en scène, ou de ce qu'il a adopté un genre de sujet où la sincérité ne suffisait pas. Il y a des sujets où l'on peut laisser parler son cœur : ce qu'on a à dire est tellement simple que, de toute façon, tout le monde comprendra ; dans ce cas-là, pas de problème.

Il y a aussi les sujets qui posent des problèmes, où doit jouer la réflexion. Par exemple, les problèmes de construction. On passe d'un personnage à un autre personnage ou d'un groupe à un autre groupe de personnages, on se déplace d'un endroit à un autre : là, le côté métier commence à jouer. Quand on est dans un endroit, il faut qu'on puisse le reconnaître. Le metteur en scène est parfois persuadé qu'on reconnaît l'appartement où les personnages reviennent au bout d'une demi-heure, alors que le public, lui, peut très bien ne rien reconnaître du tout. Ces choses-là, elles aussi, sont importantes. Si vous voulez, disons qu'il y a deux sortes de films : ceux qui sont archi-personnels et qui reflètent l'état d'esprit de l'artiste au moment où il a tourné, par exemple *A bout de souffle* qui, selon moi, est avant tout une sorte de cri, et les films que l'on tourne « à froid », qui sont des objets fabriqués et qu'il faut donc fabriquer le mieux possible. Par exemple, tous les films à schéma policier demandent à être bien construits. Il y a plusieurs façons de les faire. De ce point de vue, j'ai le sentiment que *Portrait Robot,* de Paviot, *La Dénonciation,* de Doniol, et *L'Œil du Malin,* de Chabrol auraient gagné à être discutés avant tournage, peut-être en collaboration avec un type comme Kast, qui est assez rigoureux et logique, ou un scénariste comme Moussy. Indiscutablement, malgré qu'il s'agisse de trois films intéressants, ce que le public comprend n'est pas exactement ce que le réalisateur voulait dire. Il y a un os dans le fromage.

Tout compte fait, je ne pense pas qu'il y ait eu tellement d'injustice. Je veux dire que je suis plus porté à remarquer la justice que l'injustice. Je pense que, dans un grand nombre de



Henri Serre et Oscar Werner dans *Jules et Jim.*

cas, la sanction du succès ou de l'insuccès était méritée : les hiérarchies ont été respectées. Ainsi, je trouve très moral que *Moderato cantabile* ait beaucoup moins bien marché que *Hiroshima*, dont il prétendait être le remake pour tous, quand il n'en était, en fait, le remake pour personne.

Pour moi, je n'ai encore eu qu'un malentendu avec le public : *Tirez sur le pianiste*, et je considère que j'en suis entièrement responsable. Cela, indépendamment du fait que la sortie ne correspondait pas très bien à la nature du film.

— *Vous avez fait allusion tout à l'heure à un de vos articles. Comment jugez-vous aujourd'hui vos positions d'ancien critique ?*

— Je divulguais, je vulgarisais dans *Arts* les positions des *Cahiers*. Au début, surtout, car peu à peu je me suis orienté dans un sens plus personnel, dans la mesure, sans doute, où j'étais amené à parler de films qui n'intéressaient pas les *Cahiers*. J'ai également appris à me soumettre à certaines obligations. Dans les *Cahiers*, on peut se dispenser de raconter le sujet du film. Dans un hebdomadaire, on doit le faire, et, pour moi, ça a été un très bon exercice. De toute façon, je crois que, dans les *Cahiers*, on devrait essayer de parler des films sur le plan qui convient à chacun. Dans tel cas, il faut parler de l'abstraction de la mise en scène, dans tel autre, insister sur le scénario, chaque film demande à être saisi d'une façon particulière.

En tout cas, l'obligation, chaque semaine, de raconter le film, m'a beaucoup profité. Auparavant, je ne voyais même pas les films. J'étais tellement grisé par le cinéma que je ne voyais que le mouvement, le rythme... Or, j'ai dû m'obliger à consulter un synopsis (au début, tout au moins), car j'avais du mal à résumer l'action. Cela m'a fait apparaître tous les défauts de certains scénarios, de certains principes, de certains trucs de récits. Tous les

poncifs m'ont sauté à la figure. Ça a été pour moi la période la plus riche, elle correspondait un peu, je crois, à ce que doit être l'expérience d'un scénariste. Cela m'a amené à voir plus clair, même dans mes goûts, mes choix, mes partis pris.

J'en suis venu à disséquer les films à ce point que, lors de ma dernière année à *Arts*, ce n'était plus de la critique à proprement parler, mais déjà de la critique de metteur en scène que je faisais. Je ne m'excitais plus que sur ce qui ressemblait à ce que j'avais envie de faire, et je devenais trop passionné, trop méchant.

Inversement, j'ai gardé quelque chose aujourd'hui de l'attitude du critique. Ainsi, lorsque j'ai terminé un scénario, je crois en connaître, sinon les défauts, du moins les dangers, du point de vue clichés, conventions. Cela me guide, me donne une espèce de parti pris, durant tout le tournage, contre ce danger.

Le cas est différent à chaque fois. Dans *Les Quatre Cents Coups,* le danger était la poésie de l'enfance. Dans *Le Pianiste,* le prestige de celui qui a toujours raison contre les autres. Dans *Jules et Jim,* le personnage de la femme qui pouvait devenir l'exquise emmerdeuse qui a tous les droits. Ces dangers, je les avais bien présents à l'esprit pendant le tournage, une partie du travail consistait à empêcher que le film ne tombe dedans.

Il se trouve que cela a amené mes trois films à être plus tristes que prévu, car la gravité permet de dire beaucoup de choses. Une chose plus grave devient plus vraie. Si on lit, par exemple, le scénario de départ des *Quatre Cents Coups,* on a la surprise de découvrir un schéma de comédie. Dans *Le Pianiste,* où le danger était d'avoir un personnage trop émouvant, j'ai tellement mis en relief le côté égoïste de l'artiste, volonté de se couper du monde, lâcheté, que je l'ai rendu peu séduisant, très dur, presque antipathique. C'est même, sans doute, une des raisons de l'échec du film. La même chose a failli arriver avec *Jules et Jim* : je n'ai pas voulu qu'on aime systématiquement le personnage de Jeanne Moreau, je l'ai rendu un peu trop dur.

En somme, l'improvisation a toujours été dans le sens contraire au danger que j'avais pressenti à la lecture du scénario terminé. C'est cela qui reste de ma formation de critique.

Mes articles et mes films.

— *Quand vous avez fait* Les Quatre Cents Coups, *vous posiez-vous beaucoup de problèmes de ce genre ?*

— J'ai fait le film de façon très instinctive. Le sujet commandait tout. Telle chose devait être vue par l'enfant, donc il fallait la faire de telle façon. De plus, le film avait un côté très documentaire, cela obligeait à une grande neutralité.

En fait, ce sont certains cinéphiles qui ont été déçus par *Les Quatre Cents Coups.* Ils ont besoin, en plus de ce qu'exprime un film, de trouver une forme qui les excite comme un stimulant. Or, le film était sans forme, neutre, car la mise en scène était purement morale, elle correspondait à un effacement. Quand je le revois maintenant, je le trouve aussi d'une certaine maladresse, mais les effets à obtenir étaient souvent très simples et c'est un film qui me laisse une grande nostalgie : j'ai l'impression que je ne retrouverai jamais un sujet aussi direct, que je ressente à ce point, et dans lequel j'ai aussi peu le choix. Il y avait des choses que je ressentais tellement qu'il n'y avait qu'une façon de les faire. De plus, maintenant que j'ai tendance à faire des choses plus raffinées (le mot n'est pas laudatif, car je ne trouve pas que ce soit un progrès), j'ai la nostalgie de certains effets qui pouvaient toucher tout le monde en même temps, car je suis très sensible au spectacle collectif.

Quant à la mise en scène, j'en ai été vraiment conscient à partir du *Pianiste.* En même temps, j'ai eu des remords en cours de route, pour avoir choisi une histoire trop peu consistante et j'ai essayé de m'amuser un peu.

Il y avait au fond, dans mes critiques, le même principe. Des gens disent : les films de Truffaut n'ont aucun rapport avec ce qu'il écrivait. C'est archi-faux. Ainsi, j'ai la réputation de couper beaucoup mes films juste avant la sortie, de les couper encore entre l'exclusivité et la sortie générale. Or, lorsque je faisais un article, j'en coupais souvent le tiers avant de le porter à *Arts,* car j'étais obsédé par l'idée d'ennuyer. J'allais parfois jusqu'à remplacer des mots longs par des mots courts. J'écrivais d'abord nerveusement, rapidement, ensuite je coupais une phrase sur trois pour que l'article ait du mouvement, qu'on soit obligé de le lire.



Jean-Pierre Léaud dans *Les Quatre Cents Coups.*

Je faisais toujours l'article en pensant au metteur en scène. Je voulais le toucher (mais quand je l'éreintais, cette façon de toucher devenait très méchante), je voulais surtout le convaincre. Je me disais : tel mot le convaincra mieux que tel autre. C'est aussi pour cela que ma dernière année a eu moins de valeur : à côté du scénario que le metteur en scène avait réalisé, je finissais par mettre celui qu'il aurait dû faire. Pour *Méfiez-vous fillettes,* par exemple, je disais : les prostituées gagnent tant, elles vivent comme ceci, il faut en dire cela, etc. En somme, je lui décrivais *Vivre sa vie* et je lui reprochais de ne pas avoir fait un documentaire au lieu d'un film de série noire.

Mais les goûts que j'avais ne sont pas très différents. J'ai lu récemment : « En recourant systématiquement au commentaire, Truffaut cinéaste trahit ses théories, etc. » Or, j'ai adoré *Le Journal d'un curé de campagne, Les Enfants terribles, Le Plaisir,* et je reprochais justement aux adaptations d'Aurenche et Bost de faire du mauvais théâtre, quand il aurait mieux valu lire la prose à haute voix. Cette solution m'a toujours paru meilleure, quand l'intérêt du livre est dans la prose.

— *Maintenant que vous vivez, de l'intérieur, le métier de cinéaste, n'en avez-vous pas cependant une compréhension différente ?*

— Il est certain que je ne juge pas de la même façon. Si je devais refaire de la critique, je ferais sûrement quelque chose de différent, mais pour une autre raison. Le cinéma que je souhaitais, que je préconisais est arrivé. Maintenant, j'en vois les inconvénients, c'était inévitable qu'il y en ait. Ainsi, on cite souvent certaines de mes phrases qui me gênent

beaucoup. Dans *Arts*, j'ai écrit, au moment d'un festival et dans l'enthousiasme de *Et Dieu créa la femme* : les films, maintenant, n'ont plus besoin de raconter d'histoires, il suffit de raconter son premier amour, d'aller sur les plages, etc. Mais c'est devenu à tel point des poncifs, que je souffre quand on cite cela à propos du cinéma de maintenant. Au contraire, on a tant maltraité les scénarios depuis, que maintenant j'ai envie de voir une histoire bien racontée. Il ne faut évidemment pas en conclure non plus qu'on doit à tout prix revenir au cinéma d'autrefois.

J'ai fait un petit peu *Jules et Jim* par réaction contre les scénarios maltraités. On me disait par exemple que j'aurais dû transposer l'époque du livre, le faire se passer de nos jours : avec la guerre 40-45, tout aurait très bien correspondu. Mais, puisque j'abordais les problèmes de la femme et de l'amour, je ne voulais pas que cela puisse entrer dans les catégories de certains films qu'on a vus, ces dernières années, avec voiture de sport (il en aurait fallu une, sur le pont), scotch, pour les rencontres, et, évidemment, le tourne-disques pour écouter de la musique. On se serait trouvé en plein « nouveau cinéma ». La solution de fidélité que j'ai adoptée devait faire ressembler *Jules et Jim* aux petits films de la M.G.M. d'il y a vingt ou vingt-cinq ans : *Mrs Parkington*, *Les Vertes Années*... films qui avaient le seul tort d'être conventionnels, mais qui donnaient bien l'impression d'un gros bouquin de huit cents pages, avec les années qui s'écoulent et les cheveux blancs qui viennent. Je ne voulais pas me retrouver dans une mode, même une mode qui a produit des films que j'aime : ceux de Kast, par exemple.

Je ne sais d'ailleurs pas pourquoi on n'admet pas que des films racontent des histoires qui se ressemblent. En littérature, on l'admet très bien, mais au cinéma, quand on a eu dans l'année deux films avec surprise-partie, deux films avec voiture de sport, on crie tout de suite à la saturation. Il est vrai que c'est peut-être seulement un phénomène parisien auquel il ne faut pas accorder trop d'importance.

Et puis, les journalistes construisent souvent leurs articles en groupant les choses qui ont en commun un point mineur. Les articles sur Venise, cette année, faisaient le compte des courtisanes : il y aurait l'héroïne du film de Jean-Luc, plus celle d'*Eva*, plus je ne sais quelle troisième putain... Ah ! si : celle de *Mamma Roma*.

A la naissance de la Nouvelle Vague, c'était la même chose. S'il y avait eu, soit *Les Cousins*, soit *Hiroshima*, soit *Les Quatre Cents Coups*, soit *Orfeu*, on n'aurait parlé de rien, mais les quatre ensemble, ça fait de l'effet, et ça nous valait d'innombrables coups de téléphone qui nous demandaient de nous rassembler et de nous faire photographier en groupe. Nous nous retrouvions alors par trois, cinq ou huit, selon les magazines. On groupe de même, chaque année, les cinq ou six romancières qui ont fait leur premier livre C'est ça, le journalisme...

— *Et si vous deviez vous remettre à la critique ?*

— Je serais comme tout le monde : j'aurais beaucoup de mal à être critique. Et je manquerais de sérénité. Les critiques qui me plaisent le mieux, actuellement, sont ceux qui sont un peu en marge du cinéma : les deux types des *Temps Modernes*, et celui de la N.R.F., Claude Ollier : on sent qu'ils ne connaissent pas les metteurs en scène, qu'ils sont contents qu'il y ait plus de films intéressants qu'autrefois. Ils essayent donc, avec le maximum de bienveillance, mais sans aucune complaisance, de communiquer l'émotion que leur a donnée le film, avec un grand recul, comme s'il s'agissait de films anciens. C'est l'attitude qu'on devrait avoir maintenant. J'ai l'air de me contredire, car ce que nous faisions était très passionné, mais c'était normal, alors, car il fallait détruire certaines choses, faire se passionner pour d'autres, il fallait absolument faire du bruit. Maintenant, je crois qu'il faudrait être très calme.

— *Il serait, aujourd'hui, plus difficile d'être critique ?*

— Bien plus. Et, comme toujours, il y a le phénomène des générations. Là où il y en a deux, ça va ; quand il y en a trois, ça va mal. Deux personnes peuvent discuter : à trois, il y en a deux contre une. Aujourd'hui, une génération se sert de l'autre pour taper sur la troisième.

Pour nous, les choses étaient plus nettes. Il y avait polémique, bagarre, mais surtout entre critiques. Quant aux *Cahiers*, tout ne m'y satisfait pas, bien sûr, mais je ne pourrais pas dire comment ils devraient être. C'est comme pour le reste : il y a crise, tout est beaucoup plus difficile.

C'est général dans la critique : il y a les clans qui défendent sans nuance leur position, et les haines entre clans qui aboutissent parfois à des articles d'une méchanceté incroyable,

que l'auteur, d'ailleurs, a l'air de regretter lui-même par la suite. Au lieu de s'abandonner à son humeur, il faudrait au moins tenter de remonter aux intentions.

Actuellement, la prise de position n'a pas d'intérêt. Une chose compliquée, ce qui est intéressant, c'est de l'expliquer. Le délire de certains a amené au premier plan la prise de position : pour moi, elle est très secondaire. Prenons par exemple *Eva.* Ce qui est intéressant, ce n'est pas de savoir si c'est un bon ou un mauvais film, c'est de l'analyser. C'est de voir que le film part d'un roman qui, paradoxalement, porte un nom de femme et raconte l'histoire d'un homme, d'un imposteur. Au départ, donc, le projet était boiteux. Cela explique les nombreuses adaptations, les nombreux metteurs en scène pressentis. Les producteurs auraient déjà dû construire leur affaire sur une vedette masculine.

Je vois davantage, maintenant, ce qu'il y a d'intéressant dans un film. Pour faire mes films, j'admets très bien qu'il faut penser au public et considérer que, s'il y a échec, c'est que le film n'était pas réussi. En même temps, je me refuserai toujours à dire que *Lola Montès* est un mauvais film ou que Bresson a tort, s'il subit un échec. Mais ce sont mes théories, à moi, je ne prétends pas qu'elles régissent tout le monde et tout le cinéma.

Des 400 coups au Pianiste.

— *Vous ne seriez pas l'homme à faire un film, abstraction faite du public ?*

— Non je n'aurais pas l'enthousiasme nécessaire pour faire des films pour moi seul. Je ne tournerais pas, si mes films ne devaient pas être vus. Pour avoir de l'élan, j'ai besoin de cela. Je dois faire un spectacle. Je ne pourrais pas écrire un roman : c'est déjà trop abstrait pour moi. Je préférerais conseiller des chanteurs sur la façon de présenter leurs chansons, de les mettre en scène, ou alors, carrément, présenter un spectacle de music-hall : il faut que je fasse un travail, collectif de préférence, en vue d'un public qui est là pour juger.

On m'a proposé de diriger une pièce à la radio. Cela m'intéresserait, car le problème des voix est passionnant. Mais je vais faire une chose qui s'est rarement faite : pendant que les acteurs joueront, il y aura dans l'auditorium trente personnes qui feront public. J'espère que leurs réactions aideront les acteurs.

Je ne pourrais pas non plus faire un film qui doive automatiquement être un succès. Mes films sont faits aussi sur des paris. Un tournage, pour moi, doit être un pari à gagner.

Le scénario de *Jules et Jim* déplaisait beaucoup aux gens. Les distributeurs disaient : la femme est une putain, ou : le mari va être grotesque, etc... Le pari, pour moi, était que la femme émeuve (sans recourir à des moyens mélo) et ne soit pas une putain, et que le mari ne soit pas ridicule. Ce que j'aime, c'est essayer d'arriver à une chose qui n'est pas évidente au départ. De même pour *Les Quatre Cents Coups.* Mais là, le problème était faux, car tout était gagné d'avance. Seulement, je ne m'en rendais pas compte, je partais plus innocent qu'on ne peut le croire. Le pari, donc, était d'imposer un gosse qui, toutes les cinq minutes, fait une chose clandestine. On me disait : vous êtes fou ! Ce gosse va être odieux ! Les gens ne vont pas le supporter ! Car au tournage, cela impressionnait de voir ce gosse qui fauche à droite et à gauche. Je donnais l'impression de faire un documentaire sur la délinquance. J'ai d'ailleurs un peu subi l'influence de ces mises en garde : maintenant, je le regrette.

En fait, on ignorait autour de moi, comme je l'ignorais, qu'on pardonne absolument tout à un enfant et que ce sont toujours les parents qui trinquent. Je croyais faire un équilibre, je ne savais pas qu'il y avait déséquilibre. J'étais très naïf, mais le film se trouvait être naïvement très malin.

Je me rends compte, quatre ans après, qu'il est hitchcockien. Pourquoi ? Parce qu'on s'identifie dès la première image au gosse, et jusqu'à la dernière. On a été parfois élogieux, à l'époque, sur un film idiot de Robert Montgomery : *La Dame du lac.* Mais la caméra subjective, c'est le contraire du cinéma subjectif. Quant elle est à la place du personnage, il est impossible de s'identifier à lui. On a cinéma subjectif quand le regard de l'acteur croise celui du spectateur. Donc, si le public éprouve le besoin de s'identifier (fût-ce à l'occasion d'un film tourné sans aucun parti pris par le réalisateur), il s'identifiera automatiquement avec le visage dont il a le plus souvent croisé le regard dans le film, avec l'acteur qu'on a le plus souvent photographié de près et de face. C'est ce qui est arrivé

avec Jean-Pierre Léaud. En faisant un documentaire sur lui, je croyais être objectif, mais plus je le filmais de face, plus je le rendais *présent*, plus les gens devenaient lui. Je m'en suis rendu compte en public, quand j'ai entendu les gens crier (réaction qu'ils ont devant Hitchcock), lorsque la mère apparaît derrière les carreaux de la classe. Il est vrai que j'avais beaucoup préparé la scène, en raison de sa difficulté, au lieu d'improviser, comme c'était souvent le cas, sur le plateau, mais l'angoisse vient quand même de ce que les gens sentent que l'enfant est particulièrement concerné, d'autant plus qu'ils ont beaucoup sympathisé avec lui quand il dit que sa mère est morte.

C'était donc un film totalement naïf, fait dans l'ignorance totale de certaines lois du cinéma ; en même temps, il *était* inconsciemment rusé, beaucoup plus que ce que j'ai fait ensuite.

En un sens, j'ai fait *Tirez sur le pianiste* contre *Les Quatre Cents Coups*, car le succès du film, son déséquilibre, que j'ai subitement découverts, m'ont tellement sidérés que je me suis dit : je dois *faire attention*, je ne dois pas tomber dans la démagogie. Mais je ne me rends pas très bien compte de ce qui s'est passé avec le *Pianiste*. J'ai dû être finalement trop fidèle au livre. J'étais aussi trop sûr de moi, en raison du succès des *Quatre Cents Coups*. Mais c'est, je crois, la loi du deuxième film. Ainsi, *Une femme est une femme* (en raison de l'interdiction du *Petit Soldat*, je le considère comme le deuxième film de Godard) est fait dans l'euphorie d'*A bout de souffle*. *Vivre sa vie* est une reprise en mains.

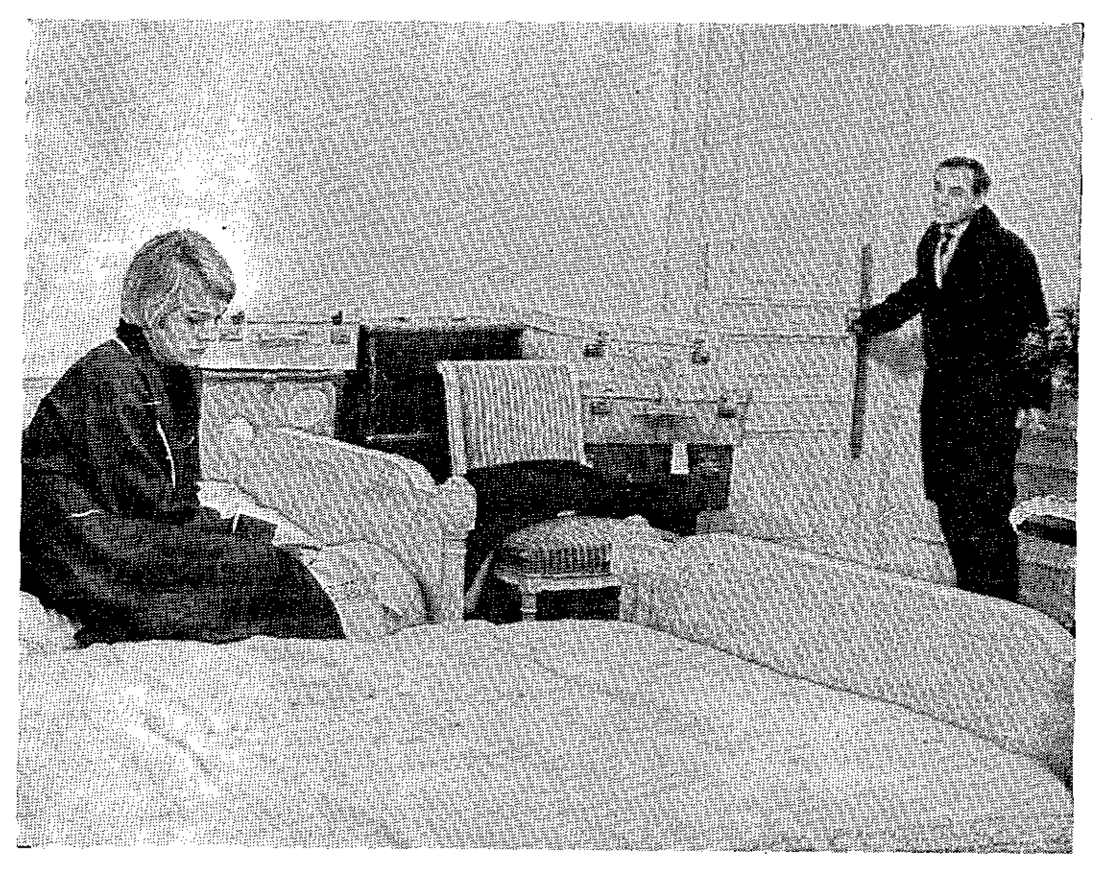
Au premier film, on se jette à l'eau : allons-y, je risque tout ; après, je ne ferai peut-être plus de films, mais pour le moment, je veux voir ce que ça va rendre. La réaction au premier film est très importante. S'il a eu du succès, on est toujours étonné. Le deuxième s'en ressent. *Marienbad* aussi est révélateur d'une grande confiance en soi, née d'un succès inattendu. Tous ces seconds films ont ceci en commun : ils sont moins complets que le premier où l'on a eu tout un début de vie à exprimer, où l'on voulait tout dire. Le second est volontairement plus modeste dans son propos. C'est le troisième le plus *intéressant* : il est une réflexion sur les deux autres et marque le départ d'une carrière.

Si l'on réfléchit au *Pianiste*, on voit que le scénario ne résistait pas à l'analyse. Il lui manque sûrement une idée directrice. Il y en a quand même une dans mes deux autres films. Dans *Les Quatre Cents Coups*, il s'agit de présenter un enfant, le plus honnêtement possible, guidé par un parti pris moral. De même pour *Jules et Jim* : comme ceci, ce serait porno, comme ceci, scabreux, comme ceci, conventionnel, donc il faut faire comme cela. L'erreur, dans *Le Pianiste*, c'est qu'on pouvait tout faire, c'était un matériel dont la forme ne s'imposait pas. Aznavour a une puissance comique *formidable* : on aurait pu faire un film comique. Il a une très grande autorité : on pouvait rendre son personnage féroce. Moi, au départ, je n'avais pas de parti pris, seulement une envie folle de prendre Aznavour, à cause de *La Tête contre les murs*, mais il aurait mieux valu que je le connaisse depuis longtemps. Le côté courageux du *Pianiste*, c'est que j'ai fait les retours en arrière, en sachant qu'ils ne pardonnent jamais. Je disais à Braunberger : « Vous vous rappelez *Les Mauvaises Rencontres* ? Et *Lola Montès* ? Et *La Comtesse aux pieds nus* ? Ça n'a pas marché à cause des retours en arrière, eh bien nous allons nous en payer deux à *l'intérieur* l'un de l'autre. » De fait, ça fiche tout en l'air.

C'est une loi : il ne faut pas mélanger les choses. On ne peut pas être en plein dans une histoire et en plein dans une autre. En travaillant un peu, on pouvait sûrement raconter *Le Pianiste* de façon chronologique. Il fallait travailler. Il y a des choses dans le film, mais on ne peut pas dire : c'est ce qu'on a fait de mieux sur tel thème. Il n'y a pas de thème.

— *Sinon peut-être celui-ci : un homme, pris dans un engrenage, le refuse, et, à la fin, s'y résigne. Le courage, la lâcheté...*

— Même à ce moment là, il y a dans le film des choses parasitaires. Et il y a aussi le metteur en scène qui se résigne à entrer dans l'engrenage du film de gangsters ! Je n'y avais pas pensé, mais, en tournant *Le Pianiste*, j'ai vu que j'avais horreur des films de gangsters. Maintenant, je n'écrirais pas d'articles élogieux sur *Le Rififi*. Je considère qu'on n'a pas à faire des gangsters émouvants, des truands qui pleurent, ou des gentils contre des méchants. On obtient alors un film où toutes les conventions bourgeoises sont transposées dans le monde des gangsters. C'est pourquoi j'ai décidé tout à coup de rendre mes gangsters comiques : c'était la seule solution, si je ne voulais pas tomber dans la convention, et je me payais un peu leur tête. Pour compenser, il fallait qu'ils fassent un peu peur, ce que j'ai obtenu dans l'enlèvement du gosse et la mort de Marie Dubois. Ça



Nicole Berger et Charles Aznavour dans *Tirez sur le pianiste*

réveillait les gens qui, autrement, auraient cru avoir affaire à des fantoches anglais. Seulement, c'est dangereux de changer d'idée en cours de film. On doit avoir une idée de départ et la fortifier, comme j'ai fait dans mes deux autres films où l'idée était mal exprimée à l'origine dans le scénario. Si j'avais su, avant, qu'Aznavour et Nicole Berger faisaient un couple extraordinaire (avec les autres, ça marchait moins bien qu'avec elle), j'aurais fait un film sur eux deux.

— *Une autre chose a dû heurter le public, dans* Le Pianiste *: la rupture de ton. Cela caractérise plusieurs des films qui n'ont pas marché — dont* Une femme est une femme *— et c'est une chose que le public français n'a jamais admise.*

— Oui, c'est ce qu'il y a de plus difficile à faire passer. En tout cas, en Amérique, les gens ont compris *Le Pianiste,* mais différemment : ils riaient sans arrêt, même aux passages dramatiques. La première chanson était comique, ils ont ri tout le temps à la seconde, qui, en principe, ne l'est pas.

De toute façon, vous me direz ce que vous voudrez, mais il manque au *Pianiste* un mois de travail. Mélangez deux ou trois bobines de films que vous aimez, vous n'obtiendrez pas un film qui intéressera les gens, même si ce qu'il y a dedans est bien. Il est vrai que le changement de ton est aussi une chose à travailler ; c'est un pari qu'il faut parfois tenter, Renoir l'a réussi.

Leçons de l'échec.

— *Mais* La Règle du jeu *a été un échec auprès du public.*

— Oui, *La Règle du jeu* est un des rares cas où un grand film est passé par-dessus la tête du public. Dans *La Partie de Campagne,* par contre, il y a de fausses ruptures de ton. En fait, les personnages sont d'un grand schématisme. Il y a le gros qui fait rire, la grosse, les deux petits fringants de Paris... C'est Maupassant, quoi ! Il y a quelque chose de prudent, dans *La Partie de Campagne.* (Ce pourrait être un mauvais film, même si ce n'en est pas un, grâce à Renoir). Si l'histoire ne devient pas grivoise ou atroce, c'est que tout n'y est pas. Supposez par exemple que l'on voie vraiment Brunius couché sur Jane Marken, ou imaginez le rhabillage... Le film est une sélection, dans une double histoire d'amour, des moments que les gens acceptent de voir.

Il est certain qu'il faut parfois violer les gens. Je crois vraiment qu'il est important de plaire au public, mais je crois aussi qu'au départ, il doit y avoir une part de viol bien préméditée. Il faut obliger les gens à voir une chose qu'*a priori* ils n'aiment pas, les obliger à approuver un personnage qu'ils réprouvent ou qu'ils refusent de voir. On peut bâtir un film sur cela : obliger les gens à voir ce qu'est le mariage, l'amour conjugal, l'adultère, à propos, par exemple, d'une affaire criminelle.

On dit, en gros : il y a les gens qui pensent au public et ceux qui n'y pensent pas. Ce n'est pas tout à fait cela. Il y a les gens qui pensent au film comme à un tout dont le public fait partie et ceux qui ne pensent qu'à une partie de ce spectacle qu'est le film. Ce qui fait du mal au cinéma, c'est l'idée qu'on se fait d'un homme comme Resnais.

Resnais ne dira jamais : je pense au public. De fait, je ne crois pas qu'il y pense. Mais il pense son film comme un spectacle. Je suis absolument sûr que *Marienbad* est fait en pensant aux nerfs des gens, à la courbe du scénario, à un équilibre, sans quoi il n'y aurait pas de raison de ne pas le faire durer huit heures. Resnais n'est pas Stroheim, ses films durent une heure trente, ils sont construits de façon concertée. Or, des films de Resnais, certains jeunes tirent une leçon de *courage* au lieu de tirer une leçon *d'habileté.* Tout est parti d'*Hiroshima.* On dit : Resnais, c'est merveilleux, ça prouve que tout est possible. Non. Ça prouve que tout est possible à Resnais. Dans *Hiroshima,* au départ, il y avait tout ce qu'il ne faut pas faire : mélanger l'adultère et la bombe atomique, un problème très général et un problème très particulier, un problème social et un problème politique et, à l'intérieur de la politique, le mélange d'un grand problème — la bombe — avec un plus petit — les scandales de l'épuration. C'est vraiment un mélange détonnant. Avoir fait passer cela est donc une réussite extraordinaire, mais cela ne veut pas dire qu'il faille recommencer ce que Resnais, seul, a su faire.

Or, beaucoup de films ont été faits dans l'admiration d'*Hiroshima.* On s'est dit : plus besoin de sujet, plus besoin de penser au public. Mais Resnais y avait pensé. Il savait très bien qu'en faisant faire à Riva telle ou telle chose, il créait telle ou telle émotion dans la salle. Un cinéaste naïf sera donc encouragé, au lieu d'être découragé, par *Hiroshima.* Je ne dis pas qu'*Hiroshima* doive obligatoirement décourager, mais on doit penser à l'art de celui qui a réussi à faire passer cela et non dire : tout va très bien, je n'ai plus qu'à m'y mettre à mon tour. Je crois que Resnais rendrait service aux gens s'il mettait l'accent sur les difficultés qu'il a eues, au lieu de laisser dire : il faut faire ce qui vous passe par la tête.

Reste à savoir ce qui a coupé du public certains films importants, par exemple *Une femme est une femme.* Pour ce film je dirai : on peut atteindre les gens de toutes les façons possibles, sauf si on attente à leur confort élémentaire. Si l'on joue avec le son et les images d'une façon trop inhabituelle, les gens crient, c'est une réaction automatique. Ils ont éventré des fauteuils, à Nice, car ils croyaient que la cabine était mal équipée. Bien sûr, on pourrait éduquer les gens par des articles leur expliquant de quoi il s'agit, mais, dans les salles où le film est passé, les gens ont été surpris. Godard a été trop loin pour eux dans son mixage. Quand la fille sort du bistrot, tout à coup : plus de son, c'est le silence. Pas de problème : les gens croient que le cinéma est cassé. Evidemment, les Niçois n'étaient pas civilisés : on ne doit pas éventrer de fauteuils.

Cela reprend un peu le cas de *Lola Montès,* qui représentait un étonnant paradoxe : c'était un film d'avant-garde fait dans le cadre de la plus grande industrie. De plus, si l'on revoit *La Ronde,* à la lumière de *Lola Montès,* il apparaît qu'avec ce film Ophuls a frôlé la catastrophe (la première de *La Ronde,* à l'Opéra a été très froide) : il n'y avait pas

d'histoire, on y sentait une distance terrible entre l'auteur et ses personnages, etc... D'Ophuls, à l'époque, on attendait quelque chose comme du Christian-Jaque. Resnais, maintenant, a tous les droits. Les Siritzky ont là-dessus une formule très drôle et assez juste : Resnais, c'est un nom sexy !

Ce qui joue aussi, dans le cas d'*Une femme est une femme*, c'est que c'est un film de genre qui brise les règles du genre. Les gens s'attendent à voir une gentille histoire très classique. Une fille, deux garçons dans un quartier de Paris... L'histoire même dont on attend qu'elle soit racontée classiquement. Ils sont estomaqués. Imaginez le même mixage pour *Marienbad* : les gens ne seraient plus à cela près ! Tandis qu'ici, les gens qui s'attendent à voir une chose, en voient une autre : ils ne sont pas contents. Ce qu'il faudrait, c'est que, comme dans le cas de *Marienbad,* l'étiquette soit là : film étrange, hors catégorie.

Dans *Une Vie,* il y avait en principe beaucoup d'atouts pour le public : Maupassant, couleurs, Maria Schell, etc... Mais l'histoire ne correspondait pas au titre, et le film était insidieusement fait contre Maria Schell, alors que les gens venaient là pour l'aimer. Là aussi, ce qu'ils découvraient était contradictoire avec le produit annoncé.

Je me suis aussi posé ce problème. Je me disais : le titre des *Quatre Cents Coups* annonce beaucoup de choses, il n'y a pas la quantité, les gens se sentiront volés. Mais les gens ont accepté, peut-être parce que les scènes étaient courtes et qu'il y en avait beaucoup ! Pour *Jules et Jim,* je me disais que, deux hommes pour annoncer un film dont la vedette était une femme, c'était un peu bizarre. Enfin, on l'a admis.

Les Bonnes Femmes, pour moi, représentent un peu le même genre d'échec que *Lola Montès :* cela rejoint le théâtre de dérision. C'est influencé de Beckett. Des filles qui attendent la mort, c'est un sujet, mais quand on présente des gens du peuple, des filles dans un magasin, les gens attendent quelque chose de dramatique, de réaliste, ou de psychologique, tout sauf ça.

Le succès de certains films bizarres vient de ce qu'ils étaient complètement bizarres, qu'ils étaient étiquetés comme tels, et qu'on venait les voir pour la bizarrerie. Resnais, considéré comme spécialiste de l'étrangeté, breveté en quelque sorte pour cela (dans mon esprit cela ne le diminue en rien, au contraire) a le droit de le faire. Mais si, par concession, il faisait tout à coup un film normal, cela aurait de graves conséquences pour lui.

Dans le cas de *Lola,* il y a sans doute que le film a perdu au doublage. Je sais que Rivette n'est pas d'accord, il m'a engueulé en disant : c'est justement ce qu'il fallait, Demy voulait tirer les voix vers le chant. Je veux bien, en tout cas Demy, avec *La Baie des Anges,* soigne drôlement le son direct.

— *Et puis, les gens acceptent qu'une histoire réaliste débouche sur le mélo, mais non qu'on parte du mélo pour aller au-delà du mélo.*

— Sans doute, mais c'est cela qui amuse Demy, c'est de faire un mélo trop mélo et cela répond peut-être chez lui à une sorte de raffinement un peu pervers. Je suis tout de même persuadé qu'à la fin les gens étaient émus. Moi, en tout cas, je l'étais beaucoup et je pense que le public populaire l'était aussi.

Il y a surtout un phénomène qui aggrave actuellement les choses : l'attitude de la critique parisienne, des amateurs de cinéma est manifestement hostile aux films difficiles. Quand les films étaient vulgaires et démagogiques, on disait : c'est lamentable de prendre les gens pour des imbéciles. Il semble maintenant que les critiques, ou même le public d'une première, se préoccupent avant tout de rentabilité. Qu'un film courre le risque de ne pas marcher leur semble déshonorant. On le sent surtout chez les critiques de quotidiens. L'idée d'aider un film, ils l'avaient au début, maintenant ils jugent cela dépassé. On en arrive à ce paradoxe que le public initié, cultivé, ainsi que les critiques, sont presque plus hostiles que l'industrie aux films difficiles. A la première d'*Eva,* ce qu'on reprochait le plus à Losey, c'était d'avoir fait un film qui risquait l'échec commercial.

Il s'est passé ceci : tout le monde attendait un changement, or, ce changement est venu. Il y a donc maintenant irritation, si le produit est trop spécial.

Même contre Antonioni, que je n'aime pas, il y a maintenant une grande méchanceté. On a déliré sur deux fims, puis on lui tombe dessus à bras raccourcis. Ç'a été le cas de Bergman, c'est aussi celui de Losey. Ça part de Paris, mais tout le monde suit. C'est d'autant plus dommage pour Bergman, que son dernier film est bien meilleur que les précédents.

Ce qui m'a amusé aussi, c'est l'agacement des gens devant les *private jokes,* les clins d'œil. Mais c'est simple : au début, nous étions si heureux de faire des films, et les films, auparavant, étaient des choses si solennelles, que ça nous paraissait extraordinaire de faire quelques plaisanteries. Je trouvais que cela personnalisait de façon amusante un produit jusque-là terriblement impersonnel. En fait, cela n'irritait ni les amis, ni ceux qui n'entraient pas dans le jeu, mais les amis des amis. Charensol se disait : j'ai vu huit astuces dans ce film, donc il y en a sans doute quinze, et la colère lui venait à la pensée des sept qu'il n'avait pas vues. Si un *private joke* remplaçait quelque chose d'important, effectivement il y aurait frustration pour celui qui ne peut comprendre, le procédé serait idiot, mais quand ça vient en plus, ça ne gêne personne. Si on doit appeler un type Tartempion, autant l'appeler Delannoy ou Domarchi, si cela prend un double sens. Mais là, le public initié ne marche pas, car il s'identifie brusquement au grand public provincial, alors que celui-ci le supporte parfaitement, et pour cause...

Mais on ne doit pas laisser le public d'exclusivité faire la loi. En définitive, il n'est ni un public de cinéphiles, ni un public pur. Le public de cinéphiles aime *Marienbad.* Le public populaire aime *Ben Hur.* Le public d'exclusivité, lui, bâille aux deux et il ne sait même pas pourquoi.

Autre fait nouveau : maintenant, tout le monde parle chiffres. Machin vous dit : ce film a fait 167.273 entrées. Qu'est-ce que ça peut lui foutre ? Quand j'étais aux *Cahiers,* je n'aurais jamais fait allusion à ces chiffres dans un article. Je crois que la mode des chiffres est venue avec la Nouvelle Vague. On a cherché à faire des comparaisons : *Les Cousins* marche-t-il mieux que tel film de Clément ? etc.

Mais à tant faire que parler chiffres, il faut aller jusqu'au bout. On voit alors que beaucoup de films qui marchent peu en France font plus que se rattraper à l'étranger. Par contre, les films d'Audiard ne peuvent guère sortir des pays de langue française : on bute sur la difficulté de doubler un dialogue qui, une fois traduit, ne fait plus illusion. De plus, à l'étranger, Gabin ne signifie pas grand-chose. D'où l'opération désespérée d'*Un singe en hiver,* où l'on colle Belmondo à côté de Gabin pour réussir la vente à l'étranger. Un autre producteur recommence l'expérience rajeunissement, cette fois avec Alain Delon.

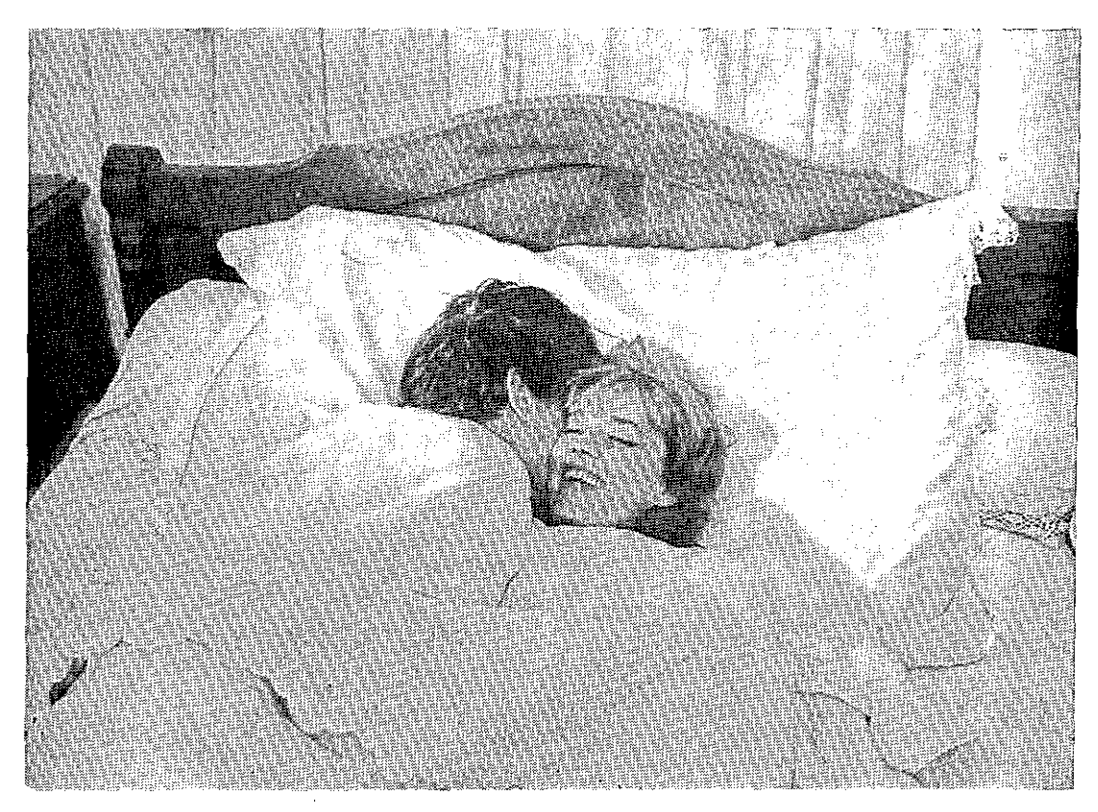
Mais il ne faut pas s'affoler. Il faut persévérer. Nous sommes dans un système capitaliste ? Jouons donc des armes que nous avons, brouillons les cartes. Ce n'est plus l'heure de la polémique. Il y a une façon de s'intégrer dont il faut jouer; également, une façon de ne pas s'intégrer, qui représente un autre jeu.

C'est un peu le cas de Godard. Il est, en un sens, en marge et en même temps il aurait, s'il le voulait, tous les moyens pour s'intégrer. C'est un cas à part. Ce qui l'intéresse, c'est cette espèce de grand mélange : au moment où une chose devient de la fiction, revenir à Rouch pour repartir brusquement dans une autre direction. Mais il y a une très grande logique dans sa carrière. Voyez les critiques qu'il faisait dans les *Cahiers* : il y avait chez lui, dès le début, une sorte de dédain de la fiction totale, il a toujours aimé les films dans lesquels le sujet était détruit. Mais son tempérament est tellement fort qu'il n'y a pas à remettre en question ce qu'il fait : il fait de telle façon et il a raison.

— *Ceux qui travaillent dans la norme et hors de la norme doivent pouvoir se rejoindre ?*

— Ce qui est commun à tout le monde, est quelque chose de moral : les gens sont tristes, quand ils font du sale boulot. Les acteurs, par exemple, sont tristes quand ils font de mauvais films. C'est une chose avec quoi il faut compter. C'est aussi une arme.

D'un autre côté, il ne faut pas être courageux à cent pour cent. Cette formule pourrait être prise dans un sens déplaisant; mais ce que je veux dire, c'est qu'il faut raisonner sa témérité. Il ne faut pas accumuler d'un seul coup toutes les audaces. Il faut avoir au départ un atout. Le seul moyen de ne pas se couper de tout est de brouiller ainsi les cartes. On peut faire *Fantômas,* car le titre est une vedette, comme *Tire au flanc,* et le faire de façon personnelle. On peut aussi prendre les même acteurs que les gens que l'on n'aime pas. Nous pouvons aussi faire des films qui, sur le papier, avant tournage, ressemblent extérieurement aux films que nous n'aimons pas. Un film totalement en marge part pour les Agriculteurs ou les Ursulines : par exemple *Chronique d'un été.* D'ailleurs, ce n'est pas un film. Ce n'est qu'un matériel passionnant en vue d'un film. Son échec est normal, moral. On a invité les gens à visionner une séance de rushes.



Henri Serre et Jeanne Moreau dans *Jules et Jim.*

Imitons Hitchcock.

— *Que représente actuellement pour vous, en tant que metteur en scène, le cinéma américain ?*

— Par rapport aux cinéastes américains, je crois que nous sommes tous des intellectuels, même moi qui le suis moins que les autres. Il ne faut pas tricher. On ne doit pas faire semblant d'être frustes et simplistes, si l'on se pose des questions, si l'on raffine sur un scénario. Il ne faut pas se forcer. C'est là sans doute qu'un type comme Melville se trompera : il ne faut pas imiter la brutalité, la rusticité américaine. Mais si l'on pense que le cinéma est un art populaire — et nous le pensons tous, car nous sommes nourris de cinéma américain — nous pouvons partir sur une autre idée : celle d'une discipline dans le travail qui fasse que nos films soient complets, aient plusieurs aspects. Ce sont les trois films superposés qu'on a chez Hitchcock.

C'est un des rares cinéastes qui plaisent à tout le monde, donc l'exemple est bon. Je crois que sa discipline est applicable. Je précise : cela ne vaut que pour les films travaillés froidement. Resnais élabore beaucoup. Or, je ne crois pas qu'il y ait dans *Marienbad* des émotions, des effets réussis qui ne soient aussi dans *Vertigo.* Et je ne crois pas que ce par quoi *Vertigo* intéresse le public soit dû à des concessions, c'est simplement dû à une discipline supplémentaire.

— *En somme, au lieu de travailler un an sur le scénario de* Marienbad, *il aurait mieux valu y travailler un an et demi et aboutir à* Vertigo ?

— Je maintiens que Resnais a eu absolument raison de faire *Marienbad*. Mais, si l'on n'est pas Resnais, si l'on n'a pas ce contrôle extraordinaire qu'il a sur les choses, il vaut mieux être plus modeste. Non limiter ses ambitions, mais être modeste dans la façon de les réaliser, faire des films dont l'apparence soit modeste. Je ne crois pas que le monde ait besoin de mes films, je ne crois pas que le monde ait besoin de moi, je crois que je dois plutôt me faire accepter et que c'est par le travail que j'y arriverai.

Il faut, je crois, faire le calcul inverse de celui que nous faisions autrefois, en disant : le sujet profond du film étant ceci, je peux enlever ce qui dépasse et obtenir une ossature très mince. Cette minceur est gênante pour tous ceux à qui le propos échappe, et il est normal qu'il échappe. Il faut donc, par-dessus le propos réel, en avoir un autre que tout le monde puisse suivre. Mais ce tour d'esprit manque en France.

On dit maintenant : les gens ne voient plus les films au hasard, ils voient ceux dont on a parlé. Il faudrait chercher honnêtement si, pour rentabiliser un film de soixante-dix millions, le public qui choisit est suffisant, et si l'on ne doit pas aussi tabler sur celui qui ne choisit pas.Ce film, pour être rentable, doit faire trois cent cinquante millions de recettes salle. Il faut voir combien d'entrées cela suppose à deux cent cinquante francs le fauteuil. Cela suppose aussi des gens entrés par hasard ou par habitude. Faut-il les négliger ? On doit donc dire que *Les Bonnes Femmes*, par exemple, a besoin d'être vu par des gens qui sont exactement les personnages du film : des vendeuses qui sont venues là, au lieu d'aller au bal. Or, les gens qui s'y voient n'ont aucun recul sur eux-mêmes; ils ne peuvent comprendre les intentions du film dont le propos est abstrait et qui, de plus, est fait pour une part sur la dérision. Il dépasse la dérision, il est plus profond que cela, c'est pourquoi je l'aime — mais les gens ne peuvent saisir cela.

C'est là qu'on peut imaginer une autre façon de faire le film que celle qui a été adoptée, qui est la plus pure, mais trop pure, confidentielle. Le même film, disant les mêmes choses, pouvait avoir une seconde histoire : celle du crime, celle de Weidmann. Au lieu d'être un final, le crime pouvait être une sorte de suspense, qui intéressait tout le monde et permettait à Chabrol de dire tout ce qu'il voulait. Tenez, essayons un moment d'imaginer Hitchcock entreprenant un film comme *Les Bonnes Femmes*. D'abord, il choisit un titre archi-simple : *Des vendeuses disparaissent*. Le film commence. La première vendeuse, un beau matin, ne se présente pas au magasin; elle n'est pas chez elle, envolée. Surprise. A partir de la deuxième fille, Hitch mangerait le morceau et nous montrerait cette fille étranglée par le motard. Horreur. Ensuite, pour la troisième fille, ce serait le pur suspense; le public *sait* que le motard est un tueur, la fille *ne le sait pas*. Petite promenade d'amoureux dans la forêt, volupté, douce idylle et puis crac. Enfin, nous voilà à la quatrième fille et celle-là, évidemment, serait sauvée de justesse, peut-être par son fiancé, et le vilain finirait plus ou moins broyé par sa propre moto.

Ne me dites pas que ce serait inférieur ou vulgaire. Pensez à *L'Ombre d'un doute*, aux idées de l'Oncle Charlie : le monde est une porcherie, l'horreur des honnêtes gens, des banquiers, des veuves, de la pureté des vierges, tout y est, mais inscrit dans un schéma qui vous tient haletant.

Les Bonnes Femmes, c'était un film calculé, pensé, réfléchi. Alors pourquoi ne pas faire l'effort supplémentaire qui consiste à raconter l'histoire en termes de spectacle, à superposer à la grille élémentaire du film une deuxième et éventuellement une troisième grille ? Cela dit, c'est quand même, pour moi, le meilleur film de Chabrol.

Je pense surtout spectacle, music-hall, variétés, mais j'ai aussi des préoccupations qui ne sont pas celles de la majorité. Le problème de *Jules et Jim*, par exemple, cela n'intéresse pas grand monde. De plus, sur dix personnes qui voient le film, il y en a neuf pour qui un divorce est un scandale. Demander à ces gens de sympathiser avec deux farfelus qui ne font rien de leur journée et habitent avec la même femme, c'est presque de l'insolence. Je dois donc leur donner quelque chose en échange, par exemple de l'émotion, quand les personnages vont sincèrement jusqu'au bout d'eux-mêmes : c'est la scène de pleurs (qui a été improvisée) entre Werner et Jeanne Moreau. Je ne veux pas que les gens disent en sortant : c'est un scandale. J'en serais le premier malheureux. Il est impossible, évidemment, de les satisfaire tous, mais il est possible de ne pas leur gâcher complètement leur soirée. S'ils sortent en disant : heureusement qu'il y avait la chanson, ou : heureusement qu'il y avait de beaux paysages, ou : heureusement qu'il y avait les documents sur la guerre, eh bien, c'est toujours ça et c'est mieux que rien.

Il faut savoir ce que l'on veut obtenir et, surtout, ne vouloir obtenir qu'*une seule chose à la fois*. Il s'agit de créer des émotions. Alors, devant chaque film, chaque scène,



Bassiak et Jeanne Moreau dans *Jules et Jim.*

chaque plan, arrêtons-nous pour réfléchir : comment créer cette émotion ? Tout ce qui entre dans le film, dans la scène ou dans le plan, et qui ne répond pas à cette question, devient un élément parasitaire qu'il faut rejeter. Nous travaillons dans un domaine qui est à la fois littéraire, musical et plastique; il faut sans cesse simplifier à mort. Le film est un bateau qui ne demande qu'à sombrer, ce n'est jamais une chose qui monte et qui progresse; je vous jure que c'est quelque chose qui descend et qui se dégrade inexorablement. Si l'on ne tient pas compte de cette loi, on est cuit. Celui qui croit à la chance, au hasard, c'est un irresponsable; je ne l'admire que s'il a aussi le courage physique de réciter un poème de Rimbaud entre deux attractions à Médrano.

Dans ce métier, il ne faut pas se croire indispensable. D'un côté, les Américains sont agaçants pour cela : si un bon film n'a pas marché, ils en ont honte. C'est excessif. Moi, rien ne me fera admettre que *Pickpocket* est un mauvais film. D'un autre côté, il y a chez eux cette santé du spectacle. Il n'y a pas chez eux de ces gens qui semblent croire que tout leur est dû, qui disent que c'est une honte qu'ils n'aient pas obtenu telle prime ou telle subvention. C'est un état d'esprit en France : tous les films devraient être subventionnés, quelle que soit ensuite leur destinée. En somme, on voudrait avoir les avantages à la fois du système capitaliste et du système socialiste. En France, si l'on a des difficultés, il faut aller vers la simplification, la plus totale étant celle de Rohmer qui se dit subitement : après tout, quelques bobines de 16 mm, cela ne coûte jamais que quarante mille francs. La simplification totale, la voilà !

D'ailleurs, l'arrivée massive de ces nouveaux metteurs en scène, dont nous faisons le compte dans ce numéro des *Cahiers*, crée une concurrence très grande et fait que le système tend à devenir hollywoodien. Il devient plus dur de sortir d'une catégorie déterminée, plus dur de se relever d'un échec. Il vaut mieux actuellement n'avoir rien fait, plutôt que d'avoir fait un film qui n'a pas marché.

Orson Welles, qui n'a jamais été commercial, est tellement respecté, admiré, a un tel prestige que, tous les trois ou cinq ans, il se produira quelque chose comme *Le Procès* : quelqu'un lui fait confiance et les quinze plus grands acteurs d'Europe sont prêts à tourner avec lui. C'est très beau. Si Resnais se trouve un jour dans ce cas, il se produira la même chose pour lui. Il y a quand même une sorte de justice. On disait à Raoul Lévy : « Pourquoi ne prenez-vous pas Orson Welles pour mettre en scène *Marco Polo* ? » — « Welles ? Comment ? Mais il est fini ! Il ne vaut plus rien, Welles ! » Raoul Lévy le supplie maintenant pour qu'il accepte de finir le *Marco Polo* commencé par Christian-Jaque !

« Le Cinéma, c'est compliqué. »

— *Cette justice, dont vous parlez, suppose aussi qu'il existe des producteurs pour accepter les risques ?*

— Oui, mais leur erreur a été de mettre trop longtemps à se faire à l'idée qu'un film c'est un metteur en scène, et qu'il ne vaudra finalement que ce que vaut le metteur en scène. Une fois reconnue cette idée, il ne faut évidemment pas faire tourner un film difficile par un type habitué au film commercial, ou l'inverse. On aboutit à des absurdités.

Il y a un équilibre à trouver. Le système hollywoodien était équilibré. Et c'est impressionnant de constater la terrible descente de Hollywood après l'éclatement des anciennes structures. Tout marchait quand c'était fait à la chaîne, que les metteurs en scène n'avaient pas droit à la parole, que les scénaristes étaient payés à l'année, que les films étaient montés par des spécialistes sans contact avec le réalisateur, etc. A partir du moment où l'étau s'est desserré, tout s'est écroulé. D'un autre côté, rien de pire que le cinéma semi-hollywoodien. Par exemple, en Allemagne, actuellement rien ne marche. Il y a les commandements de Mme Koubachewsky sur la façon de réussir un film : il y faut de gentils personnages, des troupeaux et des pâturages, des chœurs d'enfants, de beaux habits, une fin heureuse « même si complètement imprévisible », etc. Quand on les respecte tous, on aboutit à *Sissi*, produit qui a fait ses preuves, mais dont les affiches ressemblent plus à une publicité pour du camembert que pour un film. Or même Mme Koubachewsky, maintenant, est en difficultés.

Les Américains avaient une qualité inimitable : ils savaient, dans chaque branche, donner la vie à ce qu'ils faisaient. Et les scripts étaient souvent admirables. Je viens de recevoir un scénario de Philip Yordan : tout y est, y compris l'humour, il n'y a plus qu'à tourner, rien à y changer. Le cinéma américain, au fond, c'était le meilleur et le pire ; c'est le plus souvent sur les sujets traditionnels qu'il brillait, mais, là, le résultat était merveilleux.

Finalement, la liberté totale, tout le monde ne la mérite pas. Beaucoup de nouveaux cinéastes ne sont pas assez mûrs et ils font vraiment trop de gaffes. La plupart des films que je vois sont mal montés. Par contentement de soi, manque de sens critique, paresse, on hésite à couper. Autrefois, je me moquais de Becker qui disait : « Le cinéma, c'est très compliqué. » Je préférais, par tempérament, ceux qui disaient : c'est simple, mais dire cela est aussi un luxe que tout le monde ne peut pas se payer. Il y a des types très courageux, qui produisent leur film eux-mêmes et font tout par eux-mêmes, quitte à se mettre sur le dos des ennuis mortels. Finalement, ils n'auraient pas intérêt à tout faire tout seuls : ce n'est plus du courage, c'est de l'inconscience ou de la désinvolture.

Si l'on y regarde de près, on s'aperçoit qu'il n'y a en France aucun très bon producteur, ni aucun très bon scénariste ; on se trouve donc terriblement seul en face de ses responsabilités, plus seul qu'un cinéaste américain. Nous devons donc avoir quelques-unes des qualités qui font un producteur et un scénariste, car il n'y a pas de place, dans le système français, pour le pur metteur en scène.

D'un autre côté, il faut commencer à penser à la télévision comme à un nouveau véhicule; c'est un moyen d'expression qui comporte des inconvénients et des avantages. L'autre soir il y avait une « dramatique », mal mise en scène, mais très bien jouée par trois vieilles femmes. Au cinéma c'eût été un échec total; personne ne se serait dérangé pour voir ça, et pourtant ce fut une des bonnes soirées de la télé, cette année. Quand on se trouve devant un sujet de ce genre et que l'on désire très vivement le traiter, il faut le tourner très économiquement, spécialement pour la télé, il me semble.

Par ailleurs, la télé recourt beaucoup aux plans longs et n'arrive presque jamais à faire de bons échanges de champs-contrechamps. Donc, par réaction, il est bon, dans les films, de découper beaucoup et de revenir au découpage classique; il y a cinq ans, quand j'étais critique, tous les films français étaient laids. C'est pourquoi les premiers films de Vadim et de Malle ont été importants, simplement parce qu'ils témoignaient d'un minimum de goût; aujourd'hui, tout le monde a du goût, les films sont plus propres, dans l'ensemble. Il faut donc viser plus haut. Il faut que ce soit beau, que ce soit intelligent, que ce soit clair, émouvant, intéressant, bref, nous devons, selon le mot d'Ingmar Bergman, tourner chacun de nos films « *comme si c'était le dernier* », nous devons nous efforcer de faire des progrès.

(Propos recueillis au magnétophone.)

Ces trois entretiens ont été réalisés avec le concours de JEAN COLLET, MICHEL DELAHAYE, JEAN-ANDRÉ FIESCHI, ANDRÉ S. LABARTHE et BERTRAND TAVERNIER.



Marie Dubois dans *Jules et Jim*.

CENT SOIXANTE-DEUX NOUVEAUX CINÉASTES FRANÇAIS

Ce dictionnaire ne prétend pas à être absolument complet, encore que telle ait été son ambition. Nous y recensons tous les cinéastes ayant réalisé leur premier long métrage depuis le 1er janvier 1959, année-pivot où le Festival de Cannes vit le « triomphe » de la N.V. — avec les conséquences que l'on connaît —. Mais nous y avons joint les noms de ceux qui, précurseurs ou non du mouvement N.V., font partie intégrante du Nouveau Cinéma Français.

AGABRA Edmond

Né le 10 août 1926 à Bucarest. IDHEC. Reportage photo. Assistant (H. Decoin, A. Lamorisse, R. Wheeler).

C. M. — 1959 : *Le Rallye de Roquenrolles.* — 1962 : *Le Paravent chinois.*

L. M. — 1960 : *Le Trésor des Hommes Bleus.*

ALBICOCCO Jean-Gabriel

Né le 15 février 1936 à Cannes. Etudes photo, 16 mm. Expédition polaire Ichac. Assistant-opérateur (de son père Quinto). Chef-opérateur *(Closed Vision).* Assistant (J. Dassin).

C. M. — 1953 : *Ténèbres.* — 1954 : *Les Essais (Les Effarés, Je vous aime).* — 1956 : *Ciel bleu.* — 1959 : *Bonsoir (série T.V.).* — 1960 : *Histoire de chiens.* — 1961 : *Nemausus.*

L. M. — 1961 : *La Fille aux yeux d'or.* — 1962-63 : *Le Rat d'Amérique.*

Auteur, en attendant mieux, du premier long métrage le plus surestimé par la critique. A peine éclose, déjà séchée, cette fleur ingrate a rejoint l'herbier du cinéma esthétisant. Chaque pétale était garanti hors compétition, chaque plan constituait un morceau de bravoure photographique parfaitement vain. D'accord, d'accord, le cinéma devrait être, en premier lieu, visuel ; ce n'est pas une raison pour prostituer du Balzac.



Avec **Le Rat d'Amérique,** a choisi un sujet fruste et vivant, peut-être mieux accordé à son tempérament. A son actif : capable (comme Reichenbach et Agnès Varda) d'être son propre chef-opérateur.

ALEXANDRESCO Mirea

Né le 18 juillet 1920 à Paris. Droit, Lettres, Sciences-Po. Réalise en 62 une série de treize films T.V. : *Feminirama.*

C. M. 1962 : *L'Enfer des mains.*

L. M. — 1959 : *Les Années folles* (co. H. Torrent).

ANDREI Yannick

Né le 18 février 1927 à Bordeaux. Assistant (J.-P. Melville, R. Vernay, N. Carbonnaux). Réalisateur T.V. (série *L'Inspecteur Leclerc, Le Passager pour Ankara, C'était un dimanche, L'Abonné de la ligne U,* etc.).

C. M. — 1955 : *Animaux nos amis.* — 1956 : *Les Amoureux de Paris.* — 1958 : *Paris Plage.* — 1959 : *Matricule N.*

L. M. — 1960 : *Samedi soir.*

Exemple : 1° de cinéma épigonal : l'utilisation abusive des poncifs de la N.V. ne rajeunit en rien celle des poncifs de la V.V. ; 2° de long métrage abusif : en fait (cf. **Le Propre de l'homme**), court métrage étiré sur 1 h. 20.

ARMAND Pierre

Né le 21 juin 1930 à Toulouse. Droit. Romans gais : *Le Sérum de bonté, La Guerre des pantoufles,* etc. Assistant (J. Bastia, C. Reed). Scénariste : *La Maison des sables* (U.S.A.), *Avant de jeter l'ancre* (Italie), *Le Petit Etranger* (Iran). 62 : *série T.V. britannique (Paris insolite).*

C. M. — 1957 : Trois films Laponie et Finlande. — 1959 : *Laghouat de nos jours, Le Maroc d'aujourd'hui, L'Esterel.*

L. M. — 1959 : *A rebrousse-poil.* — 1962 : *Paris-champagne.* — Prépare *De Paris à Las Vegas, La Guerre des pantoufles* et *Le Lido de Paris.*

ASTRUC Alexandre

Né le 13 juillet 1923 à Paris. Un roman : *Les Vacances.* Critique *(Combat, La Nef, L'Ecran français, Les Temps modernes, Gazette du Cinéma, Cahiers,* etc.). Assistant (M. Allégret). Conseiller technique *(Jean de la Lune).* Scénariste *(La Putain respectueuse).* Cofondateur d'*Objectif 49.*

C. M. — 1948 : *Aller-retour* (16). — 1949 : *Ulysse ou les mauvaises rencontres* (16). — 1952 : *Le Rideau cramoisi.*

L. M. — 1955 : *Les Mauvaises Rencontres.* — 1958 : *Une vie.* — 1960 : *La Proie pour l'ombre.* — 1961 : *Education sentimentale.* — Prépare *La Longue Marche.*

Son œuvre se fonde sur un divorce: divorce entre l'aspiration, toujours



vive, de l'adolescent vers le pur, l'idéal, le sublime, et la pensée de l'adulte, qui doit, quelque douleur qu'il en puisse ressentir, constater le caractère chimérique de la première. La quête d'absolu s'enlise dans les compromis ; et l'on recherche avec passion une grandeur qui, quoique le propre de l'homme, n'est jamais réalisée par lui.

Cinéma donc des élans brisés, des possessions évanouies dès qu'entrevues, des passions qui, tout à la fois, s'étouffent et s'exaspèrent, prises dans un réseau de regards, de gestes, d'incessants va-et-vient : autant, pour elles, d'obstacles insurmontables, autant d'excitants. Cinéma qui est, en même temps, le tissage de ce réseau, par le contrôle constant des personnages, la saisie de leur moindre signe, l'œil sec que pose sur eux la caméra : c'est à la fois, en d'autres termes, le Frédéric passionné et la Catherine lucide d'**Education** — jeu cruel du cœur et de l'esprit qui, ne pouvant se joindre, se détruisent réciproquement.

A qui refuse d'entrer dans le jeu, ne reste à voir que mouvements d'appareil, abstraction forcenée, contrainte des comédiens — tous moyens, pour Astruc, d'atteindre à cette « tragédie lyrique » qui est le but de tous ses efforts.

AUREL Jean

Né le 6 novembre 1925 dans un wagon-lit roulant vers Rasvolitza (Roumanie). IDHEC. Critique *(Arts)*. Assistant (A. Genina). Scénariste *(Paris-Canaille, C'est arrivé à Aden, Une Parisienne, Porte des Lilas, Le Trou)*.

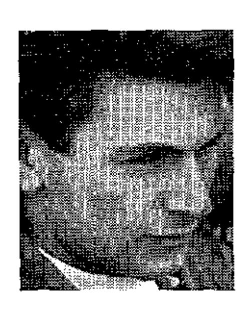
C. M. — 1948 : *Joan Miro* (16). — 1950 : *Fêtes galantes.* — 1951 : *L'Affaire Manet.* — 1952 : *Cœur d'amour épris.* — 1953 : *Les Aventures extraordinaires de Jules Verne, L'Embarquement pour le ciel.*

L. M. — 1962 : *Quatorze Dix-Huit.*

Le collaborateur des derniers films de Jacques Becker, ayant cru qu'un jeune cinéaste pouvait encore tourner son premier film avec Bardot, fut châtié de sa témérité et éjecté du plateau de **La Bride sur le cou.** Il reparaît aujourd'hui avec un montage de documents consacré à la grande guerre.

Le montage n'est pas autre chose que l'expression du jugement critique qu'un cinéaste porte sur le matériel filmé par lui ou par autrui ; le montage, et même celui de documents préexistants, est donc, comme la mise en scène, une épreuve d'abord morale ; c'est pourquoi l'on peut juger Aurel à travers **Quatorze Dix-Huit,** comme Védrès à travers **Paris 1900,** comme Rossif à travers **Le Temps du ghetto.**

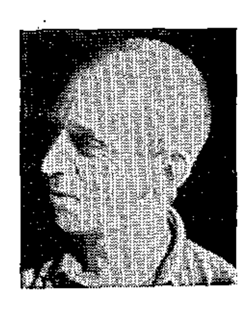
Ici, pas de trucage, pas de condescendance à l'égard du passé, pas



d'ironie sur le désuet, pas de photos gouachées, pas de tripatouillages. Regrettons qu'une certaine tendance à la simplification, dans une Histoire où les responsabilités furent très partagées, aboutisse finalement à fausser la balance entre Allemands sur lesquels on accumule les ridicules, et Français qui en sont miraculeusement exempts.

Cela dit, le film d'Aurel, captivant, instructif et d'une habileté extrême, recèle les quatre vertus qui font un bon cinéaste : goût, intelligence, intuition et sensibilité.

BARATIER Jacques



Né le 8 mars 1918 à Montpellier (Hérault). Licence Droit. Journalisme (critique théâtre). Radio. Assistant (R. Chanas).

C. M. — 1948 : *Les Filles du soleil.* — 1949 : *Désordre.* — 1951 : *La Cité du Midi.* — 1952 : *La Vie du vide.* — 1953 : *Métier de danseur, Chevalier de Ménilmontant.* — 1954 : *Histoire du palais idéal.* — 1955 : *Pablo Casals* (T.V.), *Paris la nuit* (Co. J. Valère).

L. M. — 1956-57 : *Goha.* — 1962 : *La Poupée.* — Prépare *L'Ogresse.*

Son deuxième film **Désordre** était un programme, que vérifie aujourd'hui **La Poupée.** Il est sans aucun doute la patience — qualité — mais dans la confusion — défaut. Et la persévérance et l'obstination — qualités, qualités — mais dans la gabegie et l'irresponsabilité — défauts, défauts. **La Poupée** aurait pu se situer au niveau de Brecht, si frère Jacques ne prenait la règle pour l'exception. Audiberti dit de lui : « Baratier, c'est à la fois Pierrot et Scapin. » Il ne nous en voudra donc pas de ces quelques coups de bâton, dont il profitera sûrement pour retomber dans les pommes, pommes, pommes, bref sur la Lune. Après tout, c'est une terre inconnue que se doit d'explorer le cinéma, et il n'est pas donné à n'importe qui d'être son porte-parole sur ce terrain.

BARMA Claude

Né le 3 novembre 1918 à Nice. Institut Electrotechnique. Assistant-son. Montage. Réalisateur T.V. (série *En votre âme et conscience, Liliom, Cyrano, Macbeth, Madame Bovary, Hamlet, La Grande Bretèche,* etc.).

C. M. — 1947 : *Chambre 34.* — 1948 : *Un séducteur, Le Flirt.* — 1949 : *Les Petites Annonces matrimoniales, Journal masculin.* — 1950 : *Les Joueurs.* — 1961 : *Françoise (Les Parisiennes).*

L. M. — 1951 : *Le Dindon.* — 1958 : *Croquemitoufle.*

Tous les réalisateurs de T.V. ayant (au moins) une phrase dans ce dictionnaire, voici la sienne : cf. première phrase notice Cazeneuve.

BECKER Jean

Né le 10 mai 1933 à Paris. Assistant de son père Jacques B. — ainsi que de H. Verneuil, J. Pinoteau, J. Duvivier. Supplée J. Becker pour quelques plans du *Trou.*

L. M. — 1961 : *Un nommé La Rocca.* — Prépare *Le Haut Fer.*

Comme plusieurs de ses jeunes, ou moins jeunes, confrères, a tourné son premier film dans des conditions déplorables : scénario pré-censuré, pre-



mier montage post-censuré, productrice notoirement abusive et incompétente ; d'où, au bout du compte, une histoire tiraillée et peu cohérente, désadaptée du meilleur Giovanni. Une *fois mise entre parenthèses* la douteuse équivalence gangsters-westerners, sur laquelle est trop souvent construite cette sorte de récit, il faut retenir que Jean a, semble-t-il, hérité d'un peu de la pudeur, de la simplicité et de la minutie de son père, et lui souhaiter meilleure chance.

BENAZERAF José

Né le 8 juillet 1922 à Casablanca. Licence physique-chimie. Centre études politiques et administratives. Sciences-Po. Producteur : *Les Lavandières du Portugal, Un Martien à Paris, Le Quatrième* Sexe, *L'Accident*. Scénariste (et producteur) : *La Fille de Hambourg, La Fête espagnole*.

L. M. — 1962 : *L'Eternité pour nous*. — Prépare *Cover girls*.

Marchand de tapis, au propre et *non au figuré*, devenu producteur avec **Les Lavandières**, il réussit à se brouiller avec son personnel. Il devient donc metteur en scène ; les interprètes féminines ont été sélectionnées selon leurs mensurations. Restera dans l'histoire du cinéma pour avoir prêté sa silhouette et sa voiture dans **A bout de souffle ;** mais nous semble surtout briguer les lauriers de Louis Félix, dit Félix le chaud.

BERNARD-AUBERT Claude

Né le 26 mai 1930 à Durtal (Maine-et-Loire). Correspondant de guerre et reporter T.V. en Indochine.

L. M. — 1956-57 : *Patrouille de choc*. — 1958 : *Les Tripes au soleil*. — 1959 : *Match contre la mort* (supervision techn.). — 1960 : *Les Lâches vivent d'espoir*. — 1961 : *A fleur de peau*. — 1962 : *Poliorkia (Les Moutons de Praxos)*.

Le cinéma a aussi ses Jacques Brel, et l'on serait tenté d'assimiler le cinéaste des **Lâches** au petit groupe des « emphatiques » ; les emphatiques ne filment que des personnages tout d'une pièce et les font s'agiter dans des situations paroxystiques ; ils délivrent de massifs messages et masquent ainsi tant bien que mal un secret penchant à l'incohérence. Le fait est que les deux moins bons films de notre auteur sont les seuls à ne pas prendre pour thème la guerre, le racisme et leur absurdité.



Ne soyons pas trop sévères pour notre patrouilleur de choc, qui vient, avec **Praxos**, de réussir son meilleur film : nouvelle parabole sur l'absurdité de la guerre, tournée en Grèce avec, cette fois, la « douceur terrible » dont nous savons, depuis Resnais, qu'elle est plus efficace qu'un violent réquisitoire.

BERTHIER Jacques

Né le 10 février 1916 à Paris. Peinture, sculpture, décoration. Acteur (théâtre, cinéma).

C. M. — 1952 : *Charles Péguy*. — 1953 : *Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres*. — 1956 : *Les Filles du feu*.

L. M. — 1960 : *Quai Notre-Dame*.

De la famille de ceux qui cherchent *la poésie dans ses accessoires* les plus ternis : ici, antiquailles et marché aux puces.

BLANCHE Francis

Né le 20 juillet 1921 à Paris. Acteur théâtre, radio et cinéma. Auteur-producteur radio (co. P. Cour et P. Dac). Auteur théâtre *(Branquignol*, etc.), ballet *(Septuor)*, revues *(Autre chose)*, chansons. Scénariste : *L'Assassin est à l'écoute, Une fille à croquer, Faites-moi confiance, Ah ! les belles bacchantes*, etc.

L. M. — 1962 : *Tartarin de Tarascon*.

Nous avons vu tellement de films où tout le monde jouait mal sauf lui, où tout était bête sauf lui, où personne n'était drôle sauf lui, que nous espérions, de ce **Tartarin**, une réussite, et la gifle que méritent les Girault, Pinoteau, Chérasse, Deflandre et compères, tous humoristes lugubres *quoique patentés*. Blanche, hélas, est tombé dans le travers des auto-directeurs qui, au lieu de se mettre en scène, se mettent en valeur jusqu'à glacer le public à force *de saturation*. Quelques trucages inattendus, certaines libertés de narration, une petite touche personnelle ne peuvent sauver l'entreprise.

BLIER Bertrand

Né le 14 mars 1939 à Paris. Assistant-stagiaire (D. de la Patellière, *Christian-Jaque, J. Berry, J. Delannoy*). Assistant (G. Lautner).

L. M. — 1962 : *Hitler, connais pas*.

Conduit le cinéma-vérité en studio *(principe antonionien)*, où il a convoqué une dizaine de jeunes de 18 ans (il en a 5 de plus), pour leur poser des questions sur leur vie et les filmer en train de répondre. Tournage : une dizaine de jours.

BLUE James

Né le 10 octobre 1930 à Tulsa (Oklahoma, U.S.A.). Etudes supérieures à l'Université d'Oregon. IDHEC. En 59, films publicitaires (T.V. amér.). Réalisateur de courts métrages destinés à la population musulmane (Studios Africa).

C. M. — 1960 : *Amal, Le Voleur, La Princesse muette, L'Avare* (Co. R. Hermantier).

L. M. — 1962 : *Les Oliviers de la justice*.

L'histoire du cinéma nous a rendus sceptiques à l'égard des films tournés en collaboration ; **Les *Oliviers* sont** l'exception qui confirme la règle. Chaque scène a la force discrète des choses vécues (par le scénariste-acteur Jean Pelegri), chacune est *filmée avec tact et justesse* (par le metteur en scène James Blue). Mais les deux partenaires avaient des points communs : amour et connaissance de la terre algérienne, admiration lucide pour Robert Bresson.

Ce que l'on a pris parfois pour de l'inexpérience, ou de la maladresse, était surtout refus de hausser le ton, primauté accordée à la « vie neutre », parallèle aux grands événements. Lorsque, le père étant mort, le fils et la mère déplacent le lit et changent les draps, c'est un moment de grand cinéma.

BLUWAL Marcel



Né le 26 mai 1925 à Paris. ETPC. Cameraman aux U.S.A. Réalisateur T.V. *(Si c'était vous*, nombreuses dramatiques d'après Calderon, Gogol, Synge, Beaumarchais, Labiche, Feydau, etc.).

L. M. — 1961 : *Le Monte-charge*. — Prépare *Carambolages*.

L'échec du **Monte-Charge** illustre bien la sorte de danger qui guette, a priori, les transfuges de notre T.V. — c'est, en gros, le complexe du téléaste, dérivant d'une idée en soi du cinéma qui s'opposerait au petit écran comme le jour s'oppose à la nuit. Bluwal l'a maintes fois prouvé : il possède l'intelligence du texte (disons, plus précisément, de tout ce qui relève de la sensibilité à l'oreille); ce qui ne l'a pas empêché de s'empêtrer, comme le premier novice venu, dans les plus épaisses ficelles du film « de suspense et d'atmosphère » : rien ne pardonne moins que l'exercice-de-style sans style.

« Se prépare », dit-il, « d'ici quelques années, à se ressembler ».



BONNARDOT Jean-Claude

Né le 26 décembre 1923 à Paris. Figurant, quelques apparitions sur scène *(La Peur des miracles)*. Acteur et conseiller technique : *Bataillon du ciel*. Jusqu'en 55, monteur de doublages et de films-annonce.

C. M. — 1955 : *Les Bras de la Seine*. — 1956 : *Impasse*. — 1956-61 : *Paris férié*. — 1957 : *Paris qui déjeune* (inachevé). — 1960 : *Mauritanie, an deux de la république islamique*. — 1961 : *Sénégal ma pirogue*.

L. M. — 1958-59 : *Morambong*. — 1962 : *Ballade pour un voyou*.

« Le meilleur sujet de film, c'est une bombe dans une valise », aime à déclarer Hitchcock. Tel est le sujet du second long métrage de Bonnardot ; le premier est bombe lui-même, dans nos valises diplomatiques ; et le tournage de **Morambong** est en soi un sujet de film. A toutes les difficultés de la production et de la distribution est venue se superposer une gracieuseté de la censure : l'interdiction totale. Motif : d'obscurs prétextes diplomatiques. Depuis, de l'eau a passé sous les ponts, mais l'interdiction demeure, empêchant le spectateur de décider lui-même si **Morambong**, film austère, objectif et fruste, lui plaît ou ne lui plaît pas. Comme disent avec optimisme les journaux corporatifs : le public doit avoir la parole. Ainsi soit-il.

BORDRY Paul

Né le 26 mai 1928 à Paris. Etudes art dramatique. Producteur radio. Une pièce : *D'une terre à l'autre*. Spécialiste questions audio-visuelles (UNESCO).

L. M. — 1958-59 : *Un jour comme les autres*. — Prépare *Maria dans la ville* (tournage à Mulhouse).



On ne peut dire que ce curieux film (tourné, comme première expérience de « décentralisation cinématographique », avec le concours de la ville et de la population de Limoges) manque toujours de poésie ; bien que mal ficelé et, parfois, désuet, il s'illumine de place en place d'éclairs de talent, et prouve chez son auteur une très honnête ambition : entrelacs de thèmes contradictoires, jeu de correspondances entre les êtres et les choses. Mais la littérature, et non la meilleure, l'emporte encore sur le cinéma ; et le mérite, incontestable, que représente le fait de tourner en province, peut-il être suffisant ?

BOURDON Jacques

Né le 31 mars 1925 à Saint-Quentin (Aisne). Assistant (G. Grangier, Y. Ciampi, J. Audry, C. Boissol, J. Becker, etc.). Travaux divers pour la T.V. américaine.

C. M. — 1956 : *L'Inspecteur D* (T.V.), *Nouveaux visages du Japon* (T.V.).

L. M. — 1959 : *Les Lionceaux*. — 1961 : *Le Soleil dans l'œil*.

Son deuxième film prouve que la liberté ne lui réussit pas mieux que la contrainte.

BOURGUIGNON Serge

Né le 3 septembre 1928 à Maignelay (Oise). Sculpture. IDHEC. Assistant (J.-P. Melville, A. Zwobada). Diverses expéditions (Indonésie, Bornéo, Sikkim, Chine, Mexique, Malaisie, Birmanie, etc.).



C. M. — 1952 : *Le Rhin, fleuve international* (Co. A. Zwobada). — 1953 : *Médecin des sols*. — 1954 : *Démons et merveilles de Bali, Bornéo*. — 1957 : *Jeune patriarche*. — 1958 : *Marie Lumière* (inachevé). — 1959 : *Escale*, *L'Etoile de mer*, *Le Montreur d'ombres*. — 1960 : *Le Sourire*.

L. M. — 1956 : Sikkim, *terre secrète (ou le langage du sourire)*. — 1962 : *Cybèle, ou les dimanches de Ville-d'Avray*. — Prépare *Venise en octobre*.

Rien dans le regard, tout dans le sourire : plaire semble être son obsession majeure. Aucune importance que ce soit faux, laid ou bête, pourvu que ça fasse joli ; **Cybèle** ne recule devant aucun des poncifs poétiques, littéraires et cinématographiques, dont **Le Ballon rouge** est le glorieux archétype. Il nous reste un doute : que serait devenu le loyal témoin du **Sikkim**, si celui-ci avait été montré ?

BROCA Philippe de

Né le 15 mars 1933 à Paris. ETPC. Opérateur 16 : expédition industrielle en Afrique. Assistant (H. Decoin, G. Lacombe, C. Chabrol, P. Schoendoerffer, F. Truffaut).

C. M. — 1961 : *La Gourmandise* (*Les Sept Péchés capitaux*). — 1962 : *La Vedette* (*Les Veinards*).

L. M. — 1959 : *Les Jeux de l'amour*. — 1960 : *Le Farceur*, *L'Amant de cinq jours*. — 1961 : *Cartouche*. — Prépare *Juliette et ses fiancés*.



Faussement léger, faussement désinvolte, c'est un inquiet, un humoriste triste et qui se cherche encore ; peu sûr de lui, il avance dans le cinéma en s'appuyant sur deux béquilles : Daniel Boulanger et Jean-Pierre Cassel. Le scénariste Boulanger apporte avec lui un peu de fantaisie, beaucoup de farfelu, mais sans doute guère de rigueur ; comme tous les cinéastes inconsciemment autobiographiques, Broca a cru trouver en son interprète favori son contretype idéalisé, alors que le comédien Cassel n'est que sa caricature affadie.

Il a pourtant, dans ses comédies, donné à son personnage faible des moments forts assez émouvants ; par contre, il a gâché presque complètement **Cartouche** en affaiblissant un personnage a priori fort. Il peut devenir, s'il ne déraille pas, un tailleur à succès dont les films vaudront ce que vaudront leurs scénarios et leurs interprètes ; il lui reste à les bien choisir.

BRUCKBERGER R.L.

Né le 10 avril 1907 à Murat (Cantal). 29 : entre chez les Dominicains. 36 : secrétaire de *La Revue Thomiste*. 43 : coscénariste des *Anges du péché*. Nombreux livres : *Nous n'irons plus au bois*, etc. Revue *Cheval de Troie*. 50-58 : U.S.A. (on ignore pourquoi).

L. M. — 1959 : *Le Dialogue des carmélites* (co. P. Agostini). — Prépare *Marie-Madeleine.*

La justice des hommes lui a donné raison contre Bernanos ; le tribunal des **Cahiers** tient cette sentence pour sans valeur.

BURCH Noël

Né le 22 janvier 1932 à San Francisco (Californie, U.S.A.). IDHEC. Assistant *(P. Kast, P. Sturges).* Scénarios T.V. Collaborateur de Michel Fano pour l'élaboration d'un C.M. expérimental : *Chute de pierres, danger de mort.*

C. M. — 1962 : *Et sur cette pierre...* (16).

L. M. — 1959-60 : *Le Bleu du ciel* (inachevé).

S'il figure ici, c'est à titre un peu particulier : de nationalité américaine, Burch a partie liée avec la N.V. grâce à un film inachevé, mais diablement gonflé ; et du beau livre de Bataille, il a fait une adaptation qui a valeur de scénario original. Son auteur, on le devine, a médité la leçon de **Pickpocket**, en y joignant celle des films de Resnais ; et les quelques séquences tournées et montées nous font regretter l'inachèvement de l'entreprise.

CALDERON Gérald

Né le 29 décembre 1926 à Paris. Droit. Directeur-adjoint Paris-Studio (Billancourt).

C. M. — 1957 : *Terre d'insectes, Terre d'oiseaux.* — 1958 : *Terre sous-marine, Vivarium.* — 1959 : *Vie des cristaux.* — Prépare *Le Week-end total* (dans le style du *Meilleur des mondes)* et une série sur textes Francis Ponge.

L. M. — 1959 : *Le Grand Secret.* — Prépare *Le Bestiaire d'amour.*

S'est attaqué, tout bêtement, avec l'aide d'un Cartier qui n'a rien d'un Bresson, au Grand Secret : celui de la Vie. Sans s'apercevoir en chemin que la vie est peut-être un songe.

CAMUS Marcel

Né le 21 avril 1912 à Chappes (Ardennes). *Professeur de dessin ;* peintre et sculpteur. Théâtre au Stalag. Assistant (H. Decoin, G. Rouquier, J. Becker, A. Astruc, etc.). Conseiller technique : *Le Rideau rouge, Les Dents longues, La Roue,* etc.



C. M. — 1950 : *Renaissance du Havre.*

L. M. — 1956 : *Mort en fraude.* — 1958 : *Orfeu negro.* — 1960 : *Os bandeirantes.* — 1962 : *L'Oiseau de paradis.* — Prépare *Un ange passe.*

Comment être poète si on ne l'est pas ? Telle est la quadrature du cercle qu'impose à cet aventurier appliqué le goût qu'ont des sambas les spectateurs européens ; partagé entre le feuilleton et le message humaniste, briguant les lauriers (chacun sa vérité) de Saint-Exupéry, il fournit un cinéma confiné de décors exotiques, mais n'y déroule que de monotones péripéties de cartes postales : un triste Prévert sous les Tropiques.

CAVALIER Alain

Né le 14 septembre 1931 à Vendôme (Loir-et-Cher). IDHEC. Assistant (M. de Canonge, E. Molinaro, L. Malle). Scénariste : *Chronique provinciale.*

C. M. — 1958 : *Un Américain.*

L. M. — 1962 : *Le Combat dans l'île.* — Prépare *Lettre à ma mère.*



Un seul film suffit à prouver qu'il a les dents longues, c'est-à-dire de l'ambition — et plus que n'en avait au départ son parrain cinématographique Louis Malle, qui, plus conscient alors de ses limites, n'entendait séduire que par la forme ; quelques années ont passé, tout nouveau venu se doit désormais de plonger dans l'actualité la plus explosive ; eh bien ! tant mieux. Cavalier veut témoigner, réfracter, à travers le prisme d'un portrait de jeune fasciste, une certaine jeunesse française contemporaine ; son style se veut naturel, elliptique, *moderne ;* on peut noter, et regretter, que la droite est somme toute mieux traitée que la gauche — petite gaucherie de débutant, *qui* retrouve l'ambiguïté lorsqu'il croit la fuir, et s'acharne sur ses fantômes : il n'est pas facile, en soixante-deux, d'être clair.

CAZENEUVE Maurice

Né le 4 janvier 1923 à Lectoure (Gers). IDHEC. Assistant de J. Grémillon, coscénariste avec celui-ci d'un film non réalisé sur la Commune de Paris. Radio : écrivain et metteur en ondes, membre de l'équipe de fondation du Studio d'Essai (1945). Metteur en scène théâtre : *Tobie et Sara* (Avignon 1948), *Le Juge de Malte, Jehanne* (parvis de Rouen). Depuis 1950, réalisateur T.V. (de *L'Annonce faite à Marie* et *Eugénie Grandet* à *L'Exécution, La Mort de Pompée,* etc.). Conseiller technique : *La Fille de l'Ambassadeur.*

M. M. — 1960 : *Un voyage en Afrique.*

L. M. — 1958 : *Cette nuit-là.*

S'il trouve place ici (son unique film date de 58), c'est qu'il convient de ne pas le séparer de ses pairs de la *T.V. Et* son film est-il peut-être, plus que les leurs, exemplaire. Il eut en tout cas l'honneur d'un magistral éreintage de la part d'André Bazin qui, quelques mois avant la naissance de la Nouvelle Vague, dénonçait dans **Cette nuit-là** le cas type de la vaine recherche, de la fausse nouveauté, bref de l'éternelle et coriace arrière-garde...

CHABROL Claude

Né le 24 juin 1930 à Paris. Critique *(Cahiers, Arts).* Auteur d'un *Hitchcock* (co. E. Rohmer). Attaché de presse (Fox). Producteur (AJYM) : *Le Coup du berger, Les Jeux de l'amour, Le Signe du Lion, Paris nous appartient. Le Farceur, La Ligne droite.*

C. M. — 1961 : *L'Avarice (Les Sept Péchés capitaux).*

L. M. — 1958 : *Le Beau Serge, Les Cousins.* — 1959 : *A double tour.* — 1960 : *Les Bonnes Femmes, Les Godelureaux.* — 1961 : *L'Œil du Malin.* — 1962 : *Ophélia, Landru.* — Prépare *La Décade prodigieuse.*

« ... On nous montre une sorte d'humanité qui sans doute existe. Mais son contraire n'existe pas moins. Et ce contraire-là, de toute évidence, n'intéresse ni les conceptions du jeune cinéma, ni simplement ses statistiques. Quand on veut peindre la vérité du monde, on peint son tout...

« Le reportage sociologique, l'évocation des états d'âme sociaux ? Ils relèvent d'un néoréalisme pauvre et prouvent une profonde *méconnaissance* des qualités reconnues au néoréalisme italien. » L. CHAUVET (Le Figaro, 28-4-60).

CHERASSE Jean

Né le 26 novembre 1932 à Issoire (Puy-de-Dôme). Agrégé de philosophie. IDHEC. Scénariste et dialoguiste.

C. M. — 1953 : *Le Domaine inconnu.* — 1958 : *Un Charlatan crépusculaire.* — 1959 : *Tchen.*

L. M. — 1962 : *La Vendetta, Un Clair de lune à Maubeuge.* — Prépare *Les Copains.*

COLLIN Fabien

Né le 19 novembre 1917 à Oran. Etudes mathématiques. Assistant (A. Esway, etc.). Conseiller technique *(La Récréation)*.

L. M. — 1962 : *Un Chien dans un jeu de quilles.*

CLEMENT Michel

Assistant (J. Becker, R. Bresson). 1962 : feuilletons T.V.

L. M. — 1960 : *Le Bal des Espions.*

A filmé un scénario parodique avec un sérieux imperturbable : fatale inconscience.

COLPI Henri



Né le 15 juillet 1921 à Brigue (Suisse). IDHEC. Journalisme *(Ciné-Digest)*. Ouvrages critiques : *Le Cinéma et ses Hommes, Défense et Illustration de la Musique dans le Film.* Une pièce : *L'Eléphant dans la Maison* (co. A. Rivemale). Chef-monteur (J. Loew, A. Resnais, A. Varda, C. Chaplin, H.-G. Clouzot, etc.).

C. M. — 1951 : *Des Rails sous les Palmiers* (co. M.-A. Colson-Malleville). — 1953 : *Barrage du Chatelot, Architecture et Lumière* (co. J.-P. Ganancia). — 1956 : *Matériaux nouveaux, demeures nouvelles.*

L. M. — 1960 : *Une aussi longue absence.* — 1962 : *Codine.* — Prépare *Les Camisards.*

Passe, dit-on, pour l'un des meilleurs monteurs français ; à l'ombre de Resnais, le désir de créer mûrit lentement en lui. Il sera, lui aussi, le cinéaste de l'oubli et de la mémoire, et son style minutieux ne refusera ni la lenteur, ni la monotonie, ni le risque d'agacer par ses patientes explorations. Sans doute le metteur en scène, plutôt que de se soumettre si humblement à une Duras, devrait-il lutter contre elle ; et la synthèse, concertée semble-t-il, de l'école-Hiroshima et de la tradition populiste pré-39, était-elle un mariage impossible. Mais le parti pris même, dans la description, de tout retenir sans paraître choisir, en n'accordant que peu de privilèges à l'événement, est aussi bien le fruit de l'honnêteté intellectuelle : il y a ici, chose rare, une vraie bonté ; et il s'en faut parfois de peu (le poids, dans ce film sur l'oubli, de trop de souvenirs) que ce portrait de mort-vivant ne bouleverse en atteignant l'atonalité totale du « document ».

CORNU Jacques-Gérard

Né le 5 mai 1925 à Paris. Beaux-Arts. Assistant (J. Delannoy, A. Esway, M.-G. Sauvajon). Réalisateur T.V. *(Les Murs de Palata, Le Maître de Santiago, Les Fausses Confidences,* etc.). Directeur de T.V. Luxembourg.

C. M. — 1958 : *Ma petite ville.* — 1959 : *Souvenirs.* — 1961 : *Fenêtre sur Seine.*

L. M. — 1960 : *L'Homme à femmes.*

DABAT Grisha M.

Né le 1er juillet 1921 au Caire. Critique *(L'Ecran Français, Cinémonde)*. Cofondateur d'*Objectif 49*, co-organisateur du Festival du Film Maudit. Deux romans: *Le Dimanche musulman, La Chasse à l'Etre.* Une adaptation théâtrale : *Jules César.*

L. M. — 1962 : *Et Satan conduit le Bal.*

DANINOS Jean-Daniel

Contes gais *(Le Hérisson)*. Scénariste : *Certains l'aiment froide, Le Gendarme de Champignol.*

L. M. — 1960 : *Un Martien à Paris.*

DARD Frédéric

Né le 29 juin 1921 à Jaillieu (Isère). Grouillot à quinze ans. Journalisme. « Fait des romans pour vivre; s'aperçoit qu'ils se vendent ; continue ». Scénariste, entre autres : *Les Salauds vont en enfer, Toi le venin, Les Scélérats, Le Dos au mur, La Menace, Les Menteurs, Les Bras de la nuit, Le Monte-charge, L'Accident, L'Empire de la nuit,* etc. Scénarios séries T.V.

L. M. — 1959 : *Une Gueule comme la mienne.*

DASQUE Jean

Né le 8 juin 1919 à Paris. Nombreux essais en 16 mm. De 1958 à 1960, films industriels.

C. M. — De 1950 à 1958, films 16, entre autres : *L'Or, La Lumière des Verdi, Les Gréolières, Le Causse, Ciné-Sumac, Le Rouge, Poubelle plage.* — 1960 : *Ballon vole.* — 1961 : *Lettre de Provins.* — 1962 : *Au clair de la route, De quoi ai-je l'air, Un petit homme, Réponse à tout, Les Jojos, Morte saison.*

L. M. — 1961 : *Ame qui vive.*

Ballon vole était un facile exercice démagogique de rhétorique comique, réussi par rapport aux limites de son propos. Par contre, **Ame qui vive,** production artisanale, tournée en marge de la grande, dramatiquement conventionnelle et techniquement convenable, n'arrive jamais à la hauteur de ses ambitions, essentiellement psychologiques et obscurément philosophiques (avant la mort, deux jeunes mariés revivent leur bref passé) ; plutôt qu'à Resnais, on pense à Berthier, à Gobbi, voire à Fabiani : même médiocrité incolore des bons sentiments.

DEFLANDRE Bernard

Né le 5 mars 1930 à Rouen. Assistant (J. Duvivier, H. Calef, J. Dassin, Y. Ciampi, R. Vadim, A. Astruc, M. Drach, etc.). Directeur de production : *Kriss Romani.* Réalisateur T.V. : *Qui veut voyager loin ménage sa monture, Les Problèmes de l'homme alcoolique.*

C. M. — Une dizaine, dont, en 1955 : *Paris-Pyrénées.* — 1956 : *Sport et travail.* — 1958 : *Perfectionnement de la formation.* — 1960 : *Chronique anachronique.*

L. M. — 1961 : *Les Filles de La Rochelle.*

DELSOL Paula

Née en 1923 à Haïphong (Viet-Nam). Assistante : *Glamador* (D. Colomb de Daunant), script-girl : *Les Mistons.* Scénariste de courts métrages réalisés par son mari, l'opérateur Jean Malige : *Le Pauvre Pêcheur d'étang, Je t'enverrai des cartes postales, Le Pâtre Nicolas, Le Nez de Cléopâtre, Dany.*

L. M. — 1962 : *La Dérive.*

Production entièrement indépendante, interprétée par Jean-François Calvé et Barbara Laage. Sur le principe, ce pourrait être une suite au Monika de Bergman, avec la même héroïne, trois ans plus tard.

DEMY Jacques

Né le 5 juin 1931 à Pont-Château (Loire-Atlantique). Beaux-Arts. ETPC. Assistant (P. Grimault, G. Rouquier).

C. M. — 1956 : *Le Sabotier du Val de Loire.* — 1957 : *Le Bel Indifférent.* — 1958: *Musée Grévin* (co. J. Masson). — 1959 : *La Mère et l'enfant* (idem), *Ars.* — 1961 : *La Luxure (Les Sept Péchés capitaux).*

L. M. — 1960 : *Lola.* — 1962 : *La Baie des Anges.* — Prépare *Les Parapluies de Cherbourg.*

Du **Sabotier** à **Lola,** il a mis



sagement en désordre *un univers poétique quasi magique, où les destins s'entrecroisent, où les travellings sont jetés comme des sorts pour donner vie à des personnages subtils et naïfs, proches et insaisissables.* Ces personnages, Demy est seul à savoir les définir, moins en eux-mêmes que les uns par rapport aux autres, tels les enfants d'un paradis *perdu qui passent* des nuits blanches à visionner des musicals.

Ses défauts sont ceux des grands poètes : les jeux de mots, les rimes trop riches. Ses qualités aussi : le *talent pour lui est un état d'âme.* Sa seule erreur est de n'être pas né il y a vingt ans en Hollywood qui lui aurait donné luxe, calme et volupté — ce que ne saurait faire la N.V. Demy en souffre plus qu'un autre. On a comme une grande peine de prendre congé de ce Breton du sud avec si peu d'éloges; mais le numéro y passerait.

DERAY Jacques

Né le 19 février 1929 à Lyon. Acteur. Assistant (J. Boyer, N. Carbonnaux, M. Camus, G. Grangier, L. Bunuel, J. Dassin).

L. M. — 1960 : *Le Gigolo.* — 1962 : *Rififi à Tokyo.* — Prépare *Des filles pour l'armée.*

DESREUMAUX André

L. M. — 1960 : *La Mort n'est pas à vendre.*

DEVILLE Michel



Né le 13 avril 1931 à Boulogne-sur-Seine. Cinéma amateur (8 mm). Assistant (H. Decoin). Conseiller technique de J. Meyer (*Le Bourgeois Gentilhomme, Le Mariage de Figaro).*

C. M. — 1962 : *Les Petites Demoiselles* (T.V.).

L. M. — 1958 : *Une balle dans le canon* (co. C. Gérard). — 1960 : *Ce soir ou jamais.* — 1961 : *Adorable menteuse.* — 1962-1963 : *A cause, à cause d'une femme.*

Il se veut l'héritier de Becker (celui de la **Rue de l'Estrapade**), c'est-à-dire le descendant d'une comédie « à la française » dans la tradition de Marivaux. Avec sa scénariste Nina Companeez, *il forme ainsi* l'un des rares tandems cinématographiques qui puisse rappeler l'équipe Becker-Wademant plutôt que la trottinette Wademant-Boisrond, et qui recherche donc la légèreté, la grâce, l'élégance, le côté rose-avec-épines-aux-cruelles-égratignures, *bref tout* ce jeu des sentiments qui ne semblent qu'effleurés parce que mené avec pudeur. Et la mise en scène est mise au diapason : elle virevolte, glisse, *esquisse, attrape un* trait, saisit une mimique, note tout sans avoir l'air d'en avoir l'air ; mise en scène mondaine et caustique, où la femme, promue l'objet de toutes *les attentions, n'échappe* jamais à la vigilance du regard ; style de séducteur, autant que directeur, d'actrices.

Style, toutefois, qui n'est pas sans danger : la **Menteuse** fait montre déjà *d'un certain maniérisme ;* n'est-ce qu'un autre mensonge ? Mais nous sommes aux confins de la préciosité.

DEWEVER Jean



Né le 3 décembre 1927 à Paris. IDHEC (J. Becker, J. Laviron, Y. Ciampi, S. Reynolds, R. Vadim, P. Glenville).

C. M. — 1954 : *Opération La Fontaine* (16). — 1955 : *La Crise du logement, L'Agriculture.* — 1956 : *Au Bois Piget, Tante Esther.* — 1958 : *La Vie des autres, Des logis et des hommes.* — 1959 : *Contrastes* (co. R. Menegoz).

L. M. — 1960-1961 : *Les Honneurs de la guerre.* — Prépare *Le Neuvième Caprice.*

Peu de promesses dans ses petits films. Le long métrage est donc une heureuse surprise : œuvre non parfaite, mais complète, se fermant absolument sur elle-même, fût-ce par le biais de lampions symboliques. Par un mélange de pudeur et d'audace, Dewever résout bien des problèmes sans avoir l'air de les poser, et va droit au détail exact qui fait peser sur nous la touffeur anxieuse de **l'été 44**. Pour incarner ces Allemands policés, ces Français brouillons, également *incapables d'affronter* défaite ou victoire (le quiproquo tragique n'étant que la conjonction de ces deux erreurs), il a su choisir les gueules représentatives du génie *propre des deux peuples ;* il est seulement dommage que les Français soient dépeints dans un style caricatural emprunté à Renoir, et que celui-ci seul, par définition, est capable de manier. A noter enfin la beauté du son direct, élément rarissime à *l'intérieur de la N.V.* où neuf sur dix des films sont, bien ou mal, post-synchronisés.

DONIOL-VALCROZE Jacques



Né le 15 mars 1920 à Paris. Critique (*Revue du Cinéma, France-Observateur, Cahiers).* Co-fondateur d'*Objectif 49*, co-organisateur du Festival du Film Maudit. Un roman : *Les Portes du Baptistère.* Scénariste (*Le Bel Age, Les Egarements).* Acteur (*Le Coup du berger, Le Bel Age, L'Immortelle, Les Egarements).*

C. M. — 1956 : *Bonjour, monsieur La Bruyère.* — 1957 : *L'Œil du maître.* — 1958 : *Les Surmenés.*

L. M. — 1959 : *L'Eau à la bouche.* — 1960 : *Le Cœur battant.* — 1962 : *La Dénonciation.* — Prépare *Le Tueur triste* et *La Bienheureuse Raton, fille de joie.*

« Rien n'est absolument nul — à l'exception (paroles et musique) de l'exécrable chanson. Mais pour vouloir trop bien faire, l'auteur empâte son *dessein jusqu'à ne* plus le laisser deviner sous les inutiles surcharges ; tout cela sent d'autant plus l'huile que son propos visait, au contraire, à la finesse. » G. CHARENSOL (Les Nouvelles Littéraires, 28-1-60).

DRACH Michel

Né le 18 octobre 1930 à Paris. Peinture. Assistant (J.-P. Melville). Réalisateur T.V. (*La Mauvaise Lune, Suivez le guide, Passeport pour Paris).* Films publicitaires.

C. M. — 1951 : *Les Soliloques du pauvre* (*Le Revenant).* — 1954 : *La Mer sera haute à seize heures.* — 1956 : *Auditorium.*



L. M. — 1959 : *On n'enterre pas le dimanche.* — 1961 : *Amélie ou le temps d'aimer.* — Prépare *Les Violons du bal.*

Sa formation de peintre lui a donné un soupçon de vision. Un peu trop torturé lui-même pour dessiner sereinement plusieurs personnages d'un même film, trop introverti pour traiter des sujets que, par pudeur et méfiance de soi, il a choisis extérieurs à lui, il est, semble-t-il, prisonnier de ses postulats, et comme coincé ; prenant deux romans alimentaires, il a réussi à en tirer deux films maudits — le second, lent et sensible, meilleur que le premier : Drach aurait intérêt à devenir ouvertement autobiographique.

DUCREST Philippe

Né le 30 mai 1928 au Caire. Etudes agronomie. Expéditions ethnographiques. Depuis 50, réalisateur T.V. (*Les Monstres sacrés, Madame Adélaïde,* etc).

C. M. — 1949 : *Aux sources du Nil bleu.* — 1951 : *Le Boucher et la marieuse, Le Voleur de manèges.*

L. M. — 1960 : *La Croix et la bannière.* — Prépare *La Prise de la Bastille.*

Comme il faut le répéter, l'unique ambition des T.V. men passant au grand écran est de, par tous les moyens, « faire cinéma » : ce qui consiste pour Ducrest à enfiler, sur un canevas de film-annonce, les exercices visuels les plus éventés. Résultat : un autre visage, aussi repoussant, de la même arrière-garde.

DUDRUMET Jean-Charles

Né le 20 novembre 1929 à Château-Thierry (Aisne). Peinture, décoration. Scénarios de films publicitaires. Chef-monteur courts et longs métrages.

C. M. — 1956 : *Parcs et jardins de Paris.* — 1957 : *Abîmes.* — 1958 : *L'Arbre d'or.*

L. M. — 1959 : *La Corde raide.* — 1960 : *Dans la gueule du loup.*

DUPONT Jacques

Né le 21 avril 1921 à Ruelle-sur-Touvre (Charente). ETPC. IDHEC. Plusieurs expéditions ethnographiques (Congo, Hoggar, Niger). Assistant (G. Régnier). Scénarios : *Le Dernier Voyage, Cinq Croix sur la montagne.*



C. M. — 1946-1947 : *Au Pays des Pygmées, Pirogues sur l'Ogooué, Danses congolaises.* — 1948 : *Moissons d'hier et d'aujourd'hui.* — 1949-1950 : *La Grande Case, Voilà nous, L'Eveil d'un monde, Okoumé, Palmes.* — 1953 : *Stock-Car (A tout casser), Routiers du désert.* — 1954 : *L'Enfant au fennec.* — 1955 : *Coureurs de brousse.* — 1958 : *Le Fleuve et l'enfant.*

L. M. — 1952 : *Crève-Cœur.* — 1957: *La Passe du Diable* (co. P. Schoendoerffer). — 1960 : *Les Distractions.*

Crève-cœur, fort ennuyeux documentaire sur les volontaires français de Corée, précédé et suivi d'honnêtes courts métrages, escorté de **La Passe,** album d'images sur un canevas kesselien aussi insipide qu'afghan ; le tout pouvait faire croire à un homme à tout faire. Il a montré depuis, par distractions, un petit bout d'oreille. La fiction lui interdit de faire illusion.

ENRICO Robert



Né le 13 avril 1931 à Liévin (Pas-de-Calais). IDHEC. Théâtre (Compagnie des Théophiliens). Chef-monteur (M. Gérard, M. Ichac, P. de Roubaix). Scénario S.C.A. : *La Guerre du silence.* Films publicitaires (Cinéastes Associés).

C. M. — 1952 : *Le Brésil des Théophiliens* (T.V.), *Jeanne à Rouen* (T.V.). — 1955 : *Citesc-Pétrole.* — 1956 : *Johanne.* — 1956-1959 : S.C.A. : *Tournée de brousse, Détection sous-marine, Coopération aéro-navale. L'Eclaireur-patrouilleur, Radar-surveillance du sol.* — 1959 : *Villes-lumière* (co. P. de Roubaix), *Les Trois Amis, L'Or de la Durance.* — 1960 : *Thaumetopoea, Le Métier des autres, Les Fouilles.* — 1961 : *B. Brun, La Rivière du Hibou.* — 1962 : *Montagnes magiques, Fécondité.*

L. M. — 1956 : *A chacun son paradis* (co. L. Emmer). — 1962 : *Au cœur de la vie.* — 1962-1963 : *La Belle Vie.* — Prépare un *Gérard Philipe.*

On pressent « l'homme à la mode » de demain. A son actif, un sérieux technique imperturbable (**Thaumetopoea**). A son passif, le même sérieux (**Rivière**). Devrait, dans son désir de s'intégrer à toute force à la Famille, éviter d'en reprendre les tics les plus voyants (**Montagnes magiques**).

ERTAUD Jacques

Né le 18 novembre 1924 à Paris. Journaliste, photographe. Assistant (M. Ichac). Chef-monteur (J.-Y. Cousteau). De 1950 à 1960, cinéaste de la Calypso (Mer Rouge, Caraïbes, Cap Vert). Spécialiste prises de vues sous-marines et spéléologie. Est Orsini dans *Un Condamné à mort s'est échappé.* T.V. *(Cinq colonnes, Coulisses de l'exploit).* Opérateur du *Tour de France* de L. Malle.

C. M. — 1952 : *Calypso en Mer Rouge.* — 1953 : *Le Gouffre de la Pierre Saint-Martin.* — 1954 : *Profondeur 4.050.* — 1956 : *La Galère engloutie.* — 1957 : *Escalade au Hoggar, Mars et Neptune.* — 1959 : *Voici le ski, La Soucoupe plongeante.* — 1960 : *Victoire à Squaw Valley.* — 1961 : *Ski total.* — 1962 : *Ski du monde.*

L. M. — 1959 : *Les Etoiles de midi* (co. M. Ichac). — 1961 : *Le Maillon et la chaîne* (co. B. Gorsky).

Voir notice Gorsky, dont il fut le « technicien ».

ETAIX Pierre

Né le 23 novembre 1928 à Roanne (Loire). Clown (partenaire de Nino). Music-hall, T.V. : numéros muets. Acteur : *Pickpocket, Une grosse tête.* Auteur et interprète de ses films. Gagman de J. Tati : *Mon oncle.*

C. M. — 1961 : *Rupture* (co. J.-P. Carrère), *Heureux anniversaire* (idem).

L. M. — 1962 : *Le Soupirant.*

Il y a des auteurs métaphysiques et des auteurs physiques ; Pierre Etaix fait partie de ces derniers. Il appartient à la race des acrobates cinéastes ; ses films défient la pesanteur en se jouant désinvoltement des lèviers, plans inclinés et chutes libres : comédies avant tout sérieuses, dont le centre de gravité cherche toujours à s'échapper du polygone de sustentation.

Cette sorte de films, qui exigent à chaque image la précision et la beauté (ainsi, dans **Mon oncle,** le rayon de soleil sur l'oiseau encagé, c'est de lui), a besoin de gros budgets pour s'épanouir. **Le Soupirant** souffre un peu du manque de moyens, mais son succès peut encourager les producteurs à s'engager franchement dans la voie du mimodrame comique. Et la N.V. aura peut-être son Buster Keaton...





FABIANI Henri

Né le 19 mai 1919 à Paris. Opérateur d'actualités (Fox, Paramount) en 1937-1939 et de 1945 à 1948. Chef de reportage (Metro-Journal). Opérateur de courts métrages.

C. M. — 1951 : *Les Hommes de la nuit.* — 1953 : *Mines du Nord ;* une douzaine de films sur les charbonnages. — 1954 : divers films sur les transformateurs, les centrales hydrauliques, la construction et le bâtiment ; *La Grande Pêche, Des Hommes comme les autres.* — 1955 : *Tu enfanteras sans douleur.* — 1956 : *Marche française, Ces gens de Paris.* — 1959 : *Photo-souvenir, Diagnostic C.I.V. (A cœur ouvert).* — 1960 : *Demain la route.* — 1961 : *Lacq en France.*

L. M. — 1960 : *Le Bonheur est pour demain.*

Ses courts métrages *frappaient par* la volonté d'aborder, par le biais des pêcheurs, mineurs, médecins, un certain nombre de problèmes contemporains ; frappait aussi la volonté d'y surajouter une « poésie » popu*liste,* telle que peuvent seuls la goûter ceux qui se sont totalement coupés du peuple. Dans **Le Bonheur,** hélas, subsiste seul ce côté artificiel. Fabiani se fait de l'art l'idée qu'on s'en fait à seize ans, quand on a mal lu Prévert et mal vu le cinéma soviétique ; la sincérité n'aboutit qu'à l'élaboration d'un message, puisque message il y a, d'une bien négative ambiguïté. Quelques beaux plans, isolés, nous rappellent (encore faut-il le savoir) que nous sommes à *Saint-Nazaire* et que Fabiani fut jadis (encore faut-il le savoir) opérateur d'actualités.

FELIX Louis

Né le 8 août 1920 à Paris. Beaux-Arts (Lhote, Valensi). Essais « informels » en 16 mm. Participe à la prise de vues du film sur la Libération de Paris. Opérateur d'actualités (Actualités Françaises, Eclair-Journal), puis de courts métrages.

C. M. — 1945 : *L'Art retrouvé.* — 1951 : *Mon ami Pierre* (co. P. Neurrisse), *Saint-Tropez.* — 1952 : *La Cage aux écureuils.* —1953 : *Vacances d'hiver.* — 1955 : Films industriels sur très hautes températures. — 1956 : *L'Etincelle électrique.*

L. M. — 1955 : *Ce sacré Amédée (Bon voyage).* — 1958 : *Chaleurs d'été.* — 1959 : *Heures chaudes.* — 1960 : *Play-Boys.* — Prépare *Les Fourberies de Scapin.*

FERMAUD Michel

Né le 6 septembre 1921 à Bordeaux. Assistant courts métrages (J. Doniol-Valcroze). Auteur dramatique : *Les Portes claquent, Trois Bulles d'air, Match.* Scénariste de la « première version » de *Clémentine chérie* (co. J.-J. Richer).

C. M. — 1955 : *Le Théâtre endormi* (16). — 1959 : *Les Petites Vacances.* — 1961 : *Nom d'une pipe.*

L. M. — 1960 : *Les Portes claquent* (co. J. Poitrenaud). — Prépare *La Silhouette.*

Ses courts métrages n'étaient pas sans qualités. Cosignataire d'un long métrage, il fut, en fait, évincé de la mise en scène au bout de quelques jours ; mais c'est peut-être grâce à la bonne adaptation qu'il avait écrite de sa propre pièce, *que ce film est* le moins mauvais de Poitrenaud.

FOG Dany

Assistant (G. Jaffé, P. Méré, H. Herwig, R. Gaveau, J.-C. Roy, W. Kapps). Assistant de production (J. Bénazeraf).

C. M. — 1954 : *Fred et sa vedette.*

L. M. — 1961 : *Mourir d'amour.*

FRANJU Georges

Né le 12 avril 1912 à Fougères (Ille-et-Vilaine). Décorateur de théâtre. Cofondateur, avec H. Langlois, du *Cercle du Cinéma,* puis de la Cinémathèque Française, enfin de la revue CINEMA-*TOGRAPHE.* Collaborateur de J. Painlevé. 1938-1945 : secrétaire exécutif de la Fédération internationale des Archives du Film. *1946-1954 : secrétaire général* de l'Institut de Cinématographie Scientifique.

C.M. — 1934 : *Le Métro* (co. H. Langlois). — 1949 : *Le Sang des bêtes.* — 1950 : *En passant par la Lorraine.* — 1951 : *Hôtel des Invalides.* — 1952 : *Le Grand Méliès.* — 1953 : *Monsieur et Madame Curie.* — 1954 : *Poussières, Navigation marchande.* — 1955 : *A propos d'une rivière, Mon chien.* — 1956 : *Le Théâtre National Populaire, Sur le pont d'Avignon.* — 1957 : *Notre-Dame, cathédrale de Paris.* — 1958 : *La Première Nuit.* — Prépare *La Galerie,* d'après Kafka.



L. M. — 1958 : *La Tête contre les murs.* — 1959 : *Les Yeux sans visage.* — 1961 : *Pleins feux sur l'assassin.* — 1962 : *Thérèse Desqueyroux.* — Prépare *Thomas l'imposteur.*

Ce fut longtemps l'inconformiste, le rebelle, une *sorte de Céline de* gauche parmi les Gallimards de la qualité (ce l'est toujours). C'est, aussi, un œil ouvert, non sur l'insolite, mais sur la réalité : le fantastique n'est jamais rien d'autre que *l'aura* des choses quotidiennes, mais seul un regard attentif sait ne pas les en dépouiller dès qu'il les cerne des quatre murs de l'objectif. Les maladresses ou les incertitudes, de scénario ou d'acteurs, perdent alors beaucoup de l'importance qu'elles peuvent avoir chez d'autres cinéastes ; une seule question se pose : le courant passe-t-il ou non ? Il faut reconnaître que les passages les plus intenses de ses films ne sont pas obligatoirement les plus « réussis », *mais les mieux vus. Réapprendre* à voir, telle est en effet la leçon, reprise des grands maîtres du muet, que donne Franju à tout le nouveau cinéma. Voir non pas n'importe quoi, mais le vrai, c'est-à-dire le scandale : parti du choc physique et du sang des bêtes égorgées, il en vient peu à peu au plus feutré, au plus secret ; mais des veines de Thérèse, le sang coule toujours.

FRIEDMAN Serge

Né le 7 septembre 1930 à Paris. IDHEC. Assistant (H. Calef, R. Clément, R. André, O. Preminger, M. Carné, etc.). Conseiller technique de la société Intertéléfilms. Auteur : *Le Burlesque* (co. M. Wyn).

L. M. — 1960 : *Les Magiciennes.* — Tourne actuellement un « journal de voyage » aux Indes.

Illustrateur d'un Boileau-Narcejac, c'est-à-dire du cinq ou sixième remake des **Diaboliques.** L'auteur devant, dans ce genre d'intrigue, jouer au chat et à la souris avec le public, la ruse et l'habileté de construction priment *sincérité, gentillesse ou probité ;* Friedman est tombé dans tous les pièges, le public ne l'a pas suivi.

GAILLARD Jacques

Né le 26 janvier 1930 à Paris. Travail labo : développement. Assistant-stagiaire (J.-P. Le Chanois). Assistant, puis chef-monteur (tous les films de C. Chabrol, sauf *Les Godelureaux).* 1959 : filme les trois scènes des Sorcières intégrées à la mise en scène de *Macbeth* (Guilde de Ménilmontant).

L. M. — 1961 : *La Ligne droite* (non signé).

Peut-on parler d'un film qui n'a été montré jusqu'alors, par son pseudo-producteur, que dans une version catégoriquement reniée par le metteur en scène ? Disons rapi-

dement que celle-ci, sur un sujet très proche de celui d'**Un homme véritable** (film soviétique, admirable, de Stolper), évoque plus une représentation de patronage d'il y a trente ans que n'importe quelle œuvre cinématographique contemporaine ; et espérons que la version de l'auteur sera présentée, et nous fera revenir sur cette opinion.

GAISSEAU Pierre-Dominique



Né le 10 mars 1923 à Mézières (Ardennes). Participe à la découverte, en 1940, de la grotte de Lascaux. Electrotechnique. Pêche professionnelle en Floride. Nombreuses expéditions (Congo, Amazone, Guinée, Nouvelle-Guinée, Mali). Assistant-opérateur (premiers films de J. Dupont).

C. M. — 1952 : *Pays Bassari, Naloutai.* — 1954 : *Forêt sacrée.* — 1955 : *Survivants de la préhistoire.* — 1959 : film sur les Dogons (inachevé).

L. M. — 1950 : *Des hommes qu'on appelle sauvages.* — 1961 : *Le Ciel et la boue.*

Un récent reportage à Harlem (réalisé pour le compte de **Cinq colonnes à la une**) confirme les réflexions que nous inspiraient ses longs métrages ethnographiques : l'intrépidité du voyageur ne tient pas nécessairement lieu de talent au cinéaste. Paradoxalement, c'est quand il se veut cinéaste — **Le Ciel et la boue** — que Gaisseau échoue, quand il s'en tient au carnet de bord — **Forêt sacrée** — qu'il lui arrive de faire mouche.

GAST Michel

Né le 21 juillet 1926 à Saint-Satur (Cher). Monteur, assistant-opérateur, machiniste, électricien. Producteur C.M. : *Les Frères Brothers en week-end, Le Mort du Pont de Javel*, etc. Doublage films étrangers.

C. M. — Une vingtaine, dont : 1953 : *Paris-Pigalle, Paris-Tabou, Jacques et Jacqueline.* — 1954 : *Rue du Petit Pont, Métro sur pneus, Touchez pas au ski.* — 1955 : série *Music-Hall parade.* — 1959 : *Les Vingt-quatre heures du Mans.* — 1960 : *Alain Mimoun.*

L. M. — 1951 : *Autant en emporte le gang* (co. J. Moisy). — 1959 : *J'irai cracher sur vos tombes.* — 1960 : *Le Sahara brûle.* — Prépare *La Tête à couper.*



GATTI Armand

Né le 24 janvier 1924 à Monaco. Reporter, romancier, poète, auteur dramatique. Ouvrages divers : *Vie de Churchill, Chine, Sibérie — zéro + l'infini*, etc. Pièces : *Le Poisson noir, L'Enfant-rat, Le Crapaud-buffle, La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G., La Deuxième Existence du camp de Tatenberg*, etc. Collaboration avec C. Marker (*Dimanche à Pékin, Lettre de Sibérie*). Scénariste de *Morambong.*

L. M. — 1961 : *L'Enclos.* — 1962-63 : *El otro Cristobal.*

Le cinéma est la dernière vocation de ce dramaturge ex-journaliste; **L'Enclos** ne doit rien à la première, mais beaucoup à la seconde, un peu à la troisième. La contradiction entre le postulat théâtral et la force documentaire des détails en fait à la fois l'anti-**Bal des maudits** et l'anti-**Temps du ghetto** ; Gatti voulant décrire un univers par définition indescriptible, il faut reconnaître l'honnêteté et la force de sa démarche, qui joue, précisément, de la condensation scénique pour rendre compte de ce qui refuse la description réaliste. Dès **Morambong**, qui lui doit beaucoup, il était évident qu'il fait partie de cette famille d'hommes hors-cinéma que, selon Renoir, le cinéma doit s'attacher.

GAUTHERIN Pierre

Né le 16 juillet 1919 à La Garenne-Colombes (Seine). Fonde, en 41, la compagnie théâtrale des Quatre-Chemins (*Le Bout de la route*, découverte d'A. Cuny), puis tournées : mise en scène de tous ces spectacles. Assistant (R. Pottier, P. de Hérain, R. Vernay, G. Lacombe, etc.).

L. M. — 1950 : *Au fil des ondes* (en fait, court métrage artificiellement allongé). — 1960 : *Au cœur de la ville.*

Gautherin a voulu montrer le Paris des êtres simples. Il le montre avec simplisme. Sujet du film : une fillette est sauvée du suicide par un homme-sandwich accompagné de son fidèle compagnon, le chien (anciennement de cirque) Arthur.

GEGAUFF Paul

Né le 10 août 1922 à Blotsheim (Haut-Rhin). Romancier : *Les Mauvais Plaisants, Le Toit des autres, Rébus, Une partie de plaisir.* Auteur dramatique : *Mon colonel.* Scénariste : *Les Cousins, A double tour, Les Bonnes Femmes, Les Godelureaux, Une fille pour l'été, Plein soleil, Les Grands Chemins.* Acteur : *Le Vice et la vertu.*

L. M. — 1962 : *Le Reflux.*

Il a introduit dans le cinéma français un nouveau style de dialogues, précis, concis, efficace ; Chabrol lui doit l'argument de son meilleur film. Passant à la mise en scène, il voit avorter ses deux premiers projets (**L'Homme de Bamako,**



Les Paresseuses), après quoi il part l'hiver dernier pour Tahiti tourner l'adaptation, en principe très fidèle, de l'admirable « Reflux » de R.L. Stevenson.

GERARD Charles

Né le 1er décembre 1926 à Marseille. Jusqu'en 56, opérateur d'actualités (*March of time*, Fox). Reportages scope-couleur : Festival de Cannes, mariage Grace-Rainier.

C. M. — De 1953 à 62, une soixantaine de C. M. « artisanaux », dont : *Paris-Mannequins, Si Cannes nous était contée, Balade dans Paris, Circuit de l'enfer, La Ronde infernale, Les Jeudis en peinture*, etc.

L. M. — 1958 : *Une balle dans le canon* (co. M. Deville). — 1960 : *L'Ennemi dans l'ombre.* — 1961 : *Les Démons de minuit* (co. M. Allégret). — 1962 : *La Loi des hommes.* — Prépare *Le Dernier Truand.*

GILLES Guy

Né le 25 août 1940 à Alger. Beaux-Arts. Un petit rôle dans *Tire-au-flanc 62.* Assistant (J. Demy). Montage courts métrages (F. Reichenbach).

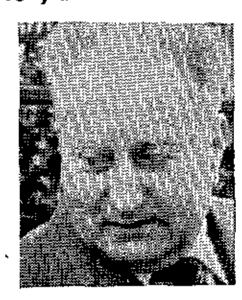
C. M. — 1959-61 : *Soleil éteint.* — 1960 : *Au biseau des baisers.* — 1960-62 : *Mohamed dit Alain.* — 1961 : *Melancholia.* — 1962 : *Histoire d'un petit garçon devenu grand.*

L. M. — 1962-63 : *L'Amour à la mer.*

Le benjamin de ce dictionnaire, venu au cinéma par le 16 mm agrandi. Tourne actuellement, avec du matériel d'emprunt et des bouts de pellicule, un long métrage dont la première demi-heure vient d'être

terminée, celle concernant l'été. Restent à tourner deux saisons : Noël et le printemps.

GIONO Jean



Né le 30 mars 1895 à Manosque (Basses-Alpes). Romancier, académicien Goncourt. Son œuvre inspire quatre films de M. Pagnol : *Angèle, Joffroi, Regain, La Femme du Boulanger*. Scénariste de *L'Eau vive*. Commentaires de plusieurs courts métrages de F. Villiers.

L. M. — 1960 : *Crésus*.

La critique n'aime pas le mystère, et **Crésus** est l'un des films les plus mystérieux. Une connaissance profonde des écrits de Giono parviendrait, en partie, à l'élucider, mais serait-ce un gain si l'on songe que, seul, le degré de mystère peut définir *la valeur d'un auteur non réaliste*, c'est-à-dire non cinéaste, qu'ici l'énigme est identique à celle proposée et incarnée par ses meilleures chroniques, « Un roi sans divertissement » et « Le Moulin de Pologne », qu'enfin ce film possède un charme *inconnu dans notre cinéma*, Cocteau excepté, et qui contredit catégoriquement l'accusation hâtive de commerce et de folklore.

Comédie peu drôle, techniquement peccable et sans apparat formel, étrangère à toutes les sollicitations de *son décor*, **Crésus** *semble une* incarnation du Néant, de l'œuvre sans but — et, tel quel, aurait déjà la valeur d'un captivant trompe-l'œil — en même temps qu'un mélange concerté de fable à l'emporte-pièce et d'analyse minutieuse des *comportement et parler humains.*

GIR François

Né le 13 mars 1920 à Paris. ETPC. Assistant (J. Choux, S. Guitry, M. Pagnol, M. Pagliero, J.-P. Melville). Depuis 54, réalisateur T.V. : série *Edition spéciale, La Taupe, Histoire de Natacha, Le Joueur, Uriel*, etc.

C. M. — 1950 : *La Chèvre de Monsieur Seguin*. — 1953 : *La Séquanaise-capitalisation, Les Habitants de la Vallée de l'Ange*. — 1957 : *La Cathédrale inachevée*. — 1959 : *Fait comme un rat, La reconstruction de Gien*. — 1960 : *La Farce du château*.

L. M. — 1959 : *Mon pote le gitan*. — Prépare *Le Chevalier Pierrot* et *Si tu veux voir la mer*.

GIRAULT Jean

Né le 9 mai 1924 à Villenauxe-la-Grande (Aube). Etudes médecine. Montage. Assistant (R. Leboursier, M. Blistène, etc.). Auteur dramatique : *L'Amour toujours l'amour* (co. J. Vilfrid), *Sans cérémonie* (idem). Scénariste : *Un jour avec vous, L'Amour toujours l'amour, Cherchez la femme, L'Ami de la famille*, etc.

C. M. — 1946 : *Matricule n° 1* (co. M. Blistène), *Le Mystérieux Colonel Barclay* (co. J. Vilfrid). — 1956 : *Style d'un metteur en scène (Christian-Jaque)*. — 1962 : *Le Repas gastronomique (Les Veinards), Le Yacht* (idem), *Le Vison* (idem).

L. M. — 1960 : *Les Pique-assiette*. — 1961 : *Les Moutons de Panurge, Les Livreurs*. — 1962 : *Les Bricoleurs*. — Prépare *Les Dix Femmes du commandant.*

GIVRAY Claude de



Né le 7 avril 1933 à Nice. Critique *(Cahiers, Arts)*. Assistant (F. Truffaut, J.L. Godard, C. Chabrol). Collaboration au court métrage *Petites nations et grandes puissances*.

L. M. — 1961 : *Tire-au-flanc 62, Une grosse tête*. — Prépare *Le Piton*.

« Il n'a même pas tenté d'exploiter une situation qui, *à la scène*, a provoqué le sourire de milliers d'âmes naïves : celle de la jeune fille qui, égarée dans une chambrée, doit prendre la place du trouffion qui a fait le mur. Si on ne reconnaissait pendant trente secondes *Bernadette Laffont, on croirait qu'on* s'est trompé de générique et que c'est un vétéran qui a exhumé avec nonchalance un débris qui fit, il y a un demi-siècle, les beaux soirs de l'Eldorado et des Folies Dramatiques. » G. CHARENSOL (Les Nouvelles Littéraires, 28-12-61).

GOBBI Sergio

Né le 13 mai 1938 à Milan. Vient en France en 57. Théâtre : assistant de R. Rouleau.

C. M. — 1959 : *La Bague*. — 1961-62 : *Ça peut vous arriver* (série de six C.M.).

L. M. — 1961 : *L'Espace d'un matin*. — Prépare *Pas de fleurs pour Fredo*.

Joue, tout en faisant preuve d'une maladresse crasse, à l'auteur complet; a donc cru que le secret du génie était de faire évoluer de jeunes godelureaux devant un objectif candide et perpétuellement ravi : plaisir sans mélange du débutant qui voit quelque chose bouger sur l'écran, à plus forte raison soi-même... Résultat : **L'Espace d'un matin**, un désert.

GODARD Jean-Luc

Né le 3 décembre 1930 à Paris. Critique *(Gazette du Cinéma, Cahiers, Arts)*. Montage documentaires d'exploration pour la salle Pleyel. Producteur 16 mm. : *Le Quadrille, La Sonate à Kreutzer*.

C. M. — 1954 : *Opération béton*. — 1955 : *Une femme coquette* (16). — 1957 : *Tous les garçons s'appellent Patrick*. — 1958 : *Charlotte et son Jules, Une histoire d'eau* (co. F. Truffaut). — 1961 : *La Paresse (Les Sept Péchés capitaux)*. — 1962 : *Il nuovo mondo (Rogopag-Human Relations)* — Prépare un sketch pour *Les plus belles escroqueries du monde*.

L. M. — 1959 : *A bout de souffle*. — 1960 : *Le Petit Soldat*. — 1961 : *Une femme est une femme*. — 1962 : *Vivre sa vie, Les Carabiniers*. — Prépare *Pour Lucrèce*.

« De la désinvolture à l'insignifiance, il n'y a qu'un pas. M. Jean-Luc Godard vient de le franchir allègrement. Nos nouveaux messieurs sont vite « à bout de souffle ». Après **Tirez sur le pianiste, Une femme est une femme** achève le dégonflage. Ces chefs de file apparaissent déjà comme des démarqueurs qui ne prennent même pas la peine de dissimuler leurs sources. » G. CHARENSOL (Les Nouvelles Littéraires, 14-9-61).

GORSKY Bernard

Né le 6 juin 1917 à Paris. Aucune formation cinématographique. Expédition du Moana (54-57). Livres : *Dix mètres sous la mer, La Jungle du silence, L'Aquarium de Dieu*, etc.

C. M. — 1960 : Quatre films 16 : *Le vieil homme et le lagon, Un éden austral, L'Ile oubliée, Et Cook s'écria*.

L. M. — 1954-58 : *Quatre du Moana* (co. S. Arnoux, R. Lesage, P. Pasquier). — 1961 : *Le Maillon et la chaîne* (co. J. Ertaud). — Prépare *Johnny aux Galapagos* : fuite aux îles devant la menace atomique.

Après le document, récit honnête et simple d'une attachante aventure maritime, passe à la thèse : les paradis terrestres sont une illusion dont on revient vite. L'exploitation méthodique des ressources techniques du cinéma (id est Ertaud) se pliera-t-elle à cette idée (gorskyenne) naguère originale et maintenant conventionnelle ou triomphera-t-elle en s'attachant au seul document concret ? Match nul, nous dit-on.

GRANIER-DEFERRE Pierre

Né le 22 juillet 1927 à Paris. Assistant (J.-P. Le Chanois, A. Berthomieu, G. Lampin, E. Séchan, P. Paviot, M. Carné, etc.).

C. M. — 1952 : *La Fête enchantée.* — 1957 : *Mensonges.*

L. M. — 1962 : *Le Petit Garçon de l'ascenseur.* — Prépare *L'Avion fou.*

GRIMBLAT Pierre

Né le 8 juillet 1926 à Paris. Auteur-réalisateur radio. Commente pendant cinq ans les films nouveaux dans l'émission *Avant-premières.* A partir de 58, séries de films publicitaires et de T.V. (Cinéma et Publicité). Un scénario T.V. : *Monsieur Gershwin, s'il vous plaît.* Un scénario de moyen métrage : *Trois petits tours.*

L. M. — 1961 : *Me faire ça à moi.* — 1962 : *L'Empire de la nuit.* — Prépare *Une japonaise en Lozère* et *Pompes funèbres* (d'après Genet).



Opus 1 : le canular de l'entracte, étiré sur l'heure et demie, fait long feu ; pasticheur de tout bois, empilant l'Hitchcock entre le Donen et l'Huston, manque l'étincelle qui ferait un brasier de ces brindilles mal fagotées. L'opus 2 témoigne de certains progrès : canevas, comédiens, dialogues ; la narration demeure incertaine, le vent de folie une brise timide.

GROSPIERRE Louis

Né le 23 juin 1927 à Buellas (Ain). Droit. Assistant d'A. Cavalcanti (*O Canto do mar*). De 51 à 55, réalisateur à la T.V. brésilienne de Sao Paulo.

C. M. — 1956 : *Visages de Moscou.* — 1957 : *Les Femmes de Stermetz, Le Vieux Capitaine.* — 1958 : *Mon ami Pierrot.* — 1959 : *Les Etudiants, Le Bonheur des autres.* — 1960 : *Les Chevaux de Vaugirard, Les Mouettes.* — 1961 : *De quel amour blessé, Les Dieux de l'été, La Chèvre, Le Chasseur.* — 1962 : *Le Tapis volant, Son visage.*

L. M. — 1959 : *Le Travail, c'est la liberté.*

Autre petit malin du court métrage qui, à l'orée de ses rassurants ombrages et face aux grands espaces, s'est aussitôt réfugié dans les bras des glorieux ancêtres : ici, hélas, René Clair. S'est retrouvé Grospierre comme derrière. A découragé Devos du cinéma ; c'était pourtant le seul atout de ce nième répertoire de tous nos poncifs populistes : bref, rien d'autre que la « vilaine (tradition) française ».

GRUEL Henri



Né le 5 février 1923 à Mâcon. Employé P.T.T. Céramique. 46 : entre chez Arcady. Une vingtaine de films techniques (dessinateur, réalisateur, opérateur, monteur). Tous C.M. d'animation.

C. M. — 1953 : *Martin et Gaston.* — 1954 : *Gitanos et papillons.* — 1955 : *La Rose et le radis, Le Voyage de Badabou.* — 1956 : *Le Voyageur.* — 1957 : *La Joconde, Cœur de cristal.* — 1958 : *Métropolitain.* — 1959 : *Un atome qui vous veut du bien, Douze mois.* — 1960 : *La Lutte contre le froid, Monsieur Tête* (co. J. Lenica). — 1961 : *Notre Paris* (co. A. Fontaine), *Poêles d'aujourd'hui, cuisinières de toujours.* — 1962 : *Etroits sont les vaisseaux,* un film non-titré pour Astra.

L. M. — 1962 : *Le Roi du village (Moïse et l'amour).*

Sujet : l'adopté de tout un village, devenu grand, a des problèmes : hésitant entre les villageoises, une sauvageonne et des Parisiennes, il va rejoindre enfin la fille sauvage. Gruel, devant tourner dans un esprit quasi artisanal, s'est efforcé de surmonter les handicaps du scénario qu'il avait dessein d'animer.

GUEZ Robert

Né le 10 août 1918 à Casablanca. Assistant (J. Boyer, G. Lacombe). Producteur courts métrages. En 55, T.V. canadienne. Producteur-réalisateur indépendant T.V. (co-France et Canada) : *Le Temps des copains.*

C. M. — Une dizaine, dont : 1950 : *El Gamal.* — 1953 : *Royaume flottant.* — 1955 : *Jeu, set et match, Quatre hommes dans un bateau.* — 1956 : *Demain est en chantier, Du baskett.*

L. M. — 1962 : *Mon oncle du Texas.* — 1962-63 : *Le Temps des copains.*

GUYMONT Jacques

Né le 1er janvier 1920 à Paris. Assistant C.M. (A. Cavalcanti, R. Lucot), puis L.M. (J.P. Melville, C. Reed). Chef-monteur.

C. M. — Une vingtaine films techniques. — 1958 : *Le Peintre de Ménilmontant.* — 1961 : *Air pur.*

L. M. — 1961 : *Les Bras de la nuit.* — Prépare *Mission coup dur* et *Piège au Concert-Mayol.*

HANIN Serge

Né le 25 janvier 1929 à Alger. Assistant (R. Jayet, G. Lacourt, J. Berthier, H. Herwig).

C. M. — 1955 : *Zut chien des rues.* — 1956 : *Piquette et opéra.* — 1958 : *Le Petit Pêcheur de la mer de Chine.* — 1959 : *Pour une poignée de riz, Les Gens de Phou-Thoai, La Danse de la licorne, Le Sang du dragon.* — 1960 : *Ils revivront.* — 1961 : *Le Royaume de Puérie.*

L. M. — 1962 : *Le Scorpion.*

HANOUN Marcel

Né le 26 février 1929 à Tunis. Photographie. Journalisme technique (*Photo-Cinéma*). Courts métrages industriels et pédagogiques (1953-54). Réalisateur T.V. pour laquelle il tourne ses premiers films.

C. M. — 1955 : *Gérard de la nuit, Croquis d'Islande.* — 1956 : *Des hommes qui ont perdu racine.* — 1962 : *Fresque espagnole,* série de films T.V. comprenant *Le Christ dans la cité* et *Mort du taureau.*

L. M. — 1958 : *Une simple histoire* (16). — 1959 : *Le Huitième Jour.*

Ses admirations lui ont joué le meilleur et le pire des tours ; le meilleur quand, avec un peu de pellicule et une caméra 16, il raconte **Une simple histoire**, reportage reconstitué remarquable par la science avec laquelle le commentaire s'unissait à l'image : Bresson était passé par là. L'influence d'**Hiroshima**, par contre, fut désastreuse ; et l'échec de ce **Huitième jour**, bancal, gauche, hétéroclite, était encore aggravé par la prétention, mal soutenue, du ton. Hanoun reprend alors le chemin des écoliers ; il file en Espagne et en ramène de petits films semi-documentaires, qui sont à coup sûr parmi les meilleurs courts métrages de ces dernières années. Comme si, chez lui, la pauvreté des moyens garantissait l'équilibre et la sûreté de la recherche.





HERMAN Jean

Né le 17 mai 1933 à Pagny (Moselle). IDHEC. Lecteur de littérature française à *l'Université de Bombay*. Assistant (R. Rossellini, J. Rivette). Assistant T.V. (R. Iglésis).

C. M. — 1955 : *Chowpatty* (16). — 1956 : *Sirsod, village indien.* — 1958 : *Voyage en Boscavie* (animation - co. C. Choublier). — 1959-61 : Cinq films S.C.A. dont : *Survie en brousse.* — 1960 : *Actua Tilt.* — 1961 : *La Quille.* — 1962 : *Twist-Parade.*

L. M. — 1961 : *Les Guerriers* (inachevé). — 1962 : *Bon pour la vie civile.* — Prépare *Chroniques provinciales* et l'achèvement des *Guerriers.*

Ou le cinéma abusif. Depuis trois ans, Herman jette sa gourme avec tapage ; malheureusement, au lieu de s'arranger avec le temps, cela s'aggrave. Des sujets chocs, fort bien, mais il est peut-être excessif de spéculer à la fois sur le cinéma-vérité, le commentaire virulent, le montage-mitrailleuse, le son D.C.A. et le pastiche effréné (Resnais, Godard, Rouch, Marker, tour à tour ou tout à la fois) : autant de masques et de moyens d'une « volonté de puissance » à tout prix. Les grands sujets réclament la plus grande modestie, l'attention la plus scrupuleuse, le *ton le plus retenu et le plus juste* : tout ce qui définit, a contrario, les films de Jean Herman : films qui semblent être faits davantage pour ce qu'on en dira que pour eux-mêmes, et plus pour violer le spectateur que pour le toucher ou le convaincre.

HOSSEIN Robert

Né le 30 décembre 1927 à Paris. Acteur (théâtre, puis cinéma). Auteur dramatique : *Les Voyous, Responsabilité limitée, Vous qui nous jugez.* Mise en



scène théâtrale : *Les Salauds vont en enfer, Dr. Jekyll et Mr. Hyde, La Chair de l'orchidée* (ces trois spectacles au Grand-Guignol), *Vous qui nous jugez.* Scénariste de tous ses films.

L. M. — 1955 : *Les Salauds vont en enfer.* — 1956 : *Pardonnez nos offenses.* — 1958 : *Toi le venin.* — 1959 : *La Nuit des espions.* — 1960 : *Les Scélérats.* — 1961 : *Le Goût de la violence, Le Jeu de la vérité.* — Prépare un *Caligula.*

La peur du ridicule, celle de la naïveté et du mélodrame ne l'ont jamais étouffé : on crut à une bouffée d'air pur. Joignons-y un goût immodéré, mais sympathique (ne serait-ce que par le « réalisme » petit bourgeois du contexte commercial français) de la stylisation et de l'abstraction forcenées : deux personnages, trois unités, sosies, jumeaux, dilemmes à l'emporte-pièce, silences et mots comptés — goût hérité tout droit d'Hitchcock et du cinéma aldrichien. Mais ne s'agissait-il que d'enfantillages ? Les soins attentifs de ses tuteurs ont *su muer* l'adolescent ingrat en jeune homme honorable et gourmé, parfaitement ennuyeux. Par ailleurs, l'enfant chéri de la « grande presse » ; chacun de *ses ratages est salué de la même* formule : « On sent que son prochain film sera très réussi », prédiction chaque fois renouvelée.

JABELY Jean

Né le 3 avril 1921 à Paris. ETPC. S.C.A. De 40 à 43, animateur avec P. Grimault. Assistant (M. Pagliero, L. Lahola). Nombreux films publicitaires (T.V. britannique, Sabena, etc). Prologue et liaisons de *La Française et l'amour* (1960).

C. M. — 1947 : *Chansons d'Israël, Rendez-vous tyrolien, Pibs et Glaa* (animation). — 1950 : *Far-West rien de nouveau.* — 1954 : *De sable et de feu.* — 1955 : *Napoléon raconté par un vieux soldat.* — 1956 : *Teuf... teuf...* (an.), *Bang-bang* (an.). — 1957 : *Ballade chromo* (an.). — 1958 : *Lui et elle* (an.).

L. M. — 1962 : *Miss Shumway jette un sort.* — Prépare *Le Meilleur des mondes.*

S'est beaucoup amusé lors du tournage de son film, notamment avec les truquages.

Se considère lui-même comme le type du metteur en scène qui a dû constamment lutter pour essayer de desserrer le carcan de la production. Pense que le résultat doit s'en ressentir quelque peu.

JEANNEL Alain

Né le 21 mai 1936 à Paris. Films 8 mm. Assistant (F. Truffaut). Mises en scène théâtrales.

L. M. — 1959-61 : *Nicolette et les Faust.* — Prépare *Le Grand Meaulnes.*

Nicolette, long métrage indépendant, fort adolescent — un peu filmé comme on va à un premier rendez-vous — et très économique (six millions environ), fut abandonné par son auteur après un premier montage-image. La copie échoua entre les mains d'un psychanalyste professionnel et cinéphile, Roger Caratini ; l'homme de Freud dirigea un nouveau montage, écrivit surtout un commentaire, *lyrique, délirant, habile*, truffé de réminiscences et de citations — qui firent de ce film naïf un film malin. Il ne restait plus qu'à changer le titre : ce qui fut fait. Reste une ébauche, brouillonne, d'un charme intermittent, mais surprenant, jointe à une curiosité littéraire.

KALIFA Max

Né le 1er décembre 1925 à Marseille. Centre National Recherche Scientifique (cardiographie). Producteur courts métrages : *Pour un sourire, Trois de perdues.*

C. M. — 1955 : *Aspects de Paris.* — 1956 : *Excusez-nous mesdames, Psst taxi.* — 1957 : *Fantaisie de printemps, Ah ! les vacances, Enfants, Voyage en Calabre.* — 1959 : *Voulez-vous rêver avec moi ?*

L. M. — 1960 : *L'Engrenage.*

Disciple de Lisbona.

KAST Pierre



Né le 22 décembre 1920 à Paris. Critique (*Action, Revue du Cinéma, Cahiers, Positif*). Cofondateur Ciné-club Universitaire. Assistant (J. Grémillon, R. Clément, J. Renoir, P. Sturges). En 52, au théâtre, *Cinémassacre* (co. J.-P. Vivet et B. Vian). Montage : *Paradis terrestres* (L. Emmer), etc.

C. M. — 1949 : *Les Charmes de l'existence* (co. J. Grémillon). — 1951 : *Les Femmes du Louvre, Les Désastres de la guerre, L'Arithmétique* (*Encyclopédie filmée*). — 1952 : *La Guerre en dentelles, Je sème à tous vents.* — 1953 : *La Chasse à l'homme, A nous deux Paris.* — 1954 : *Monsieur Robida, prophète et explorateur du temps, Claude-Nicolas Ledoux, architecte maudit, Nos ancêtres les explorateurs.* — 1956 : *Le Corbusier, l'architecte du bonheur.* — 1958 : *Des ruines et des hommes* (co. M. Lioret), *Images pour Baudelaire.* — 1959 : *Une question d'assurance.*

L. M. — 1957 : *Un amour de poche.* — 1958-59 : *Le Bel Age.* — 1960 : *Merci Natercia, La Morte-saison des amours.* — 1962-63 : *Les Egarements.*

« ... Les personnages sont chargés de s'expliquer longuement les uns avec les autres sur un ton pénétré...

Comme nous n'avons pas affaire à n'importe qui, ces braves gens citent Corneille, Montaigne, Saint-Simon et naturellement Mme Françoise Sagan. Mais ils ont bien mal digéré leurs lectures.

Toutes ces intentions paraissent, en définitive, se transmuer en prétention... » INTERIM (Le Figaro, 15-8-61).

KEIGEL Léonard



Né le 4 mars 1929 à Londres. Films en 16 mm. Assistant de R. Clément, du *Château de verre* ou *Barrage contre le Pacifique*. Cofondateur d'*Objectif 49*. Coadministrateur des *Cahiers du Cinéma*.

C. M. — 1950 : *Les Déchaînés*. — 1957 : *André Malraux*. — 1958 : *La Paysanne pervertie*. — 1960 : *Duke Ellington à Paris* (T.V.).

L. M. — 1961 : *Léviathan*. — Prépare *Le Coup de lune*.

« Le roman vigoureux de Julien Green, Léonard Keigel le transforme en un film sombre, indéchiffrable. Je ne parle pas seulement des caractères (...) je veux parler aussi des images : elles évoquent ce qu'on appelle parfois un combat de nègres dans un tunnel. Nous sommes habitués aux défauts techniques dont souffrent la plupart des œuvres du cinéma français (...) mais voici que, par-dessus le marché, le responsable oublie d'éclairer sa lanterne... » L. CHAUVET (Le Figaro, 21-4-62).

KERCHBRON Jean

Né le 24 juin 1924 à Paris. 44-47 : radio (ingénieur du son, metteur en ondes). Théâtre en Afrique du Nord. Depuis 49, réalisateur T.V. : une quarantaine C.M., séries *La Musique télévisée* et *L'Histoire dépasse la fiction*, *La Servante du passeur*, nombreux classiques (*Britannicus*, *Le Misanthrope*, etc.).

C. M. — 1954 : *Le Rêve de Placide*. — 1957 : *Au bon coin*. — 1960 : *Liens du sang*.

L. M. — 1960 : *Vacances en enfer*.

Si le ridicule tue, le fait d'avoir tourné ces **Vacances** relève d'un courage certain. Mais le mérite en revient surtout à l'auteur, Clavel, dont le réalisateur n'a servi l'emphase que par manque, semble-t-il, d'imagination.

KERCHNER Jean

Né le 31 janvier 1929 à Paris. Assistant (J. Gourguet). 53-56 : administrateur production. Directeur de production. Scénariste : *Alerte au Deuxième Bureau*, *Deuxième Bureau contre inconnu*, *Rapt au Deuxième Bureau*, *Minute papillon*. A partir de 51, vingt-cinq courts métrages pour Codo-Cinéma.

L. M. — 1959 : *La Dragée haute*.

KOMOR Serge

Né le 29 juillet 1929 à Nice. Assistant. Régisseur, puis directeur de production (*Tirez sur le pianiste*).

L. M. — 1962 : *Qui ose nous accuser ?*

Responsable d'une petite production, indépendante et régionale, dont le scénario, convenablement filmé, eût à peu près donné **La Fureur de vivre** à la manière de Léonide Moguy ; malheureusement, c'est l'étage au-dessous.

LAMORISSE Albert

Né le 13 janvier 1922 à Paris. Photographie. Assistant courts métrages.

C. M. — 1947 : *Djerba*. — 1949 : *Bim, le petit âne*. — 1952 : *Crin Blanc*. — 1955 : *Le Ballon rouge*.

L. M. — 1960 : *Le Voyage en ballon*.



Pour lui, l'image prime tout, et un film n'existe que construit sur une idée plastique : cela justifie qu'on s'intéresse à lui. Il a mis au point l'hélyvision pour filmer la France vue d'en haut ; il a accumulé les erreurs : canevas trop mince, personnages inexistants, poésie archidésuète ; il a échoué.

La plus grave erreur : avoir fait un film d'époque. Il lui devenait alors impossible de filmer ce qui se trouvait dans le champ de vision de l'hélicoptère : la France d'aujourd'hui (autoroutes, aéroports, plages en vacances, etc.).

Par ailleurs, dès **Bim**, il s'est montré incapable de choisir des comédiens, de les faire jouer, de construire une histoire. L'esprit même de ses entreprises est suspect, mêlant cynisme et mièvrerie : ballon, gosse, cheval, sont tous de gentils animaux.

LAMOUREUX Robert

Né le 4 janvier 1920 à Paris. Cabaret et radio : tour de chant et monologues. Music-hall. Acteur (théâtre et cinéma). Auteur dramatique : *La Brune que voilà*, *Un oiseau chantait*.

L. M. — 1960 : *La Brune que voilà*, *Ravissante*.

On peut reprocher à **La Brune** de n'user, dans le jeu comme dans le scénario, que des ficelles et formules éprouvées du music-hall ou du boulevard ; mais la force du film est de les exploiter toutes, sans exception, et de les rendre toutes efficaces. Tel Guitry, dont Lamoureux se veut le successeur (mais le premier aurait refusé de jouer Achard), il se garde bien de faire un égoïste numéro solitaire : jusqu'au moindre figurant, tous contribuent au parachèvement de la mécanique. Las, **Ravissante** substitue la paresse satisfaite à la virtuosité ; reste seule la trame du vaudeville, écœurante dès que limitée à ses tristes trucs.

LAUTNER Georges

Né le 24 janvier 1926 à Nice. Droit. Sciences-Po. Architecture. Stages labo et décoration. Projectionniste au régiment. S.C.A. : assistant-opérateur, script, monteur. Assistant (N. Carbonnaux). Régisseur courts métrages : chasses africaines (48). Producteur : *Voyage en Afrique* (c. m.).

C. M. — 1953 : *Plus belle que nature*, *Gare Saint-Lazare*. — 1957 : *Madagascar France australe*. — 1959 : *Perle du golfe*.

L. M. — 1958 : *La Môme aux boutons*. — 1959 : *Marche ou crève*. — 1960 : *Arrêtez les tambours*. — 1961 : *Le Monocle noir*, *En plein cirage*, *Le Septième juré*. — 1962 : *L'Œil du monocle*. — Prépare *Les Tontons flingueurs*.

Talent à éclipses, capable de transformer des scripts de série en films prometteurs (**Marche**), puis réussis (**Le Monocle**) ; décontraction, verve, invention, voilà qui peut donner au cinéma français ce qui lui manque le plus : une production commerciale qui, à l'intérieur de ses conventions propres, soit renouvelée par la patte, et l'ambition masquée, du cinéaste. Malheureusement, Lautner n'a jamais su complètement se dégager des ornières de notre pire tradition : les **Tambours** s'y engagent trop souvent, le **Juré** ne les quitte jamais. Incapable, dirait-on, de flairer certains pièges, ou d'acquérir le pouvoir de les éviter, peut-être devrait-il



s'abandonner avec plus de confiance à ce petit génie malin qui sommeille en lui ?

LEDUC Jean

Né le 27 décembre 1922 à Estrées-Saint-Denis (Oise). Activités théâtrales (groupe *Prétextes*). IDHEC. Assistant (G. Lacombe, R. Leenhardt, A. Cerf, A. Astruc, M. Labro, etc.).

C. M. — 1949 : *Une chanson pour Ameland.* — 1950 : *Soldats d'eau douce.* — 1951 : *Haussmann et la transformation de Paris.* — 1952 : *Sans casser un œuf.* — 1953 : *Partir d'un bon pied.* — 1955 : *Vent du nord, vend du sud, Xuan, le petit gardien de buffles, Une tâche difficile.* — 1956 : *Le Mur à franchir, La Jeune Femme de Nam-Xuong.* — 1957 : *Séquanaise 1957, A la santé du mineur, La Confirmation de My-Linh.* — 1958 : *Un dangereux baptême de l'air, Au rythme des mille miles, Ligne de vie.* — 1959 : *Israël, frontière zéro, Ex-Indochine.* — 1960 : *Le Plan de Constantine, Images pour un plan agricole, Une réforme agraire, Quand l'homme refait sa terre.* — 1961 : *Aujourd'hui à Maubeuge.*

L. M. — 1962 : *Transit à Saïgon.*

LEENHARDT Roger

Né le 23 juillet 1903 à Montpellier. Critique littéraire. Reporter radio. Dès 35, critique *(Esprit, Fontaine, Lettres Françaises, Ecran Français, Cahiers)*. Cofondateur d'*Objectif 49*. Producteur courts métrages *(Les Films du Compas)*. Président des Journées du Cinéma. Scénariste : *L'Amour autour de la maison.*

C. M. — 1934 : *L'Orient qui vient, Le Vrai Jeu, Métro, Le Pain de Barbarie, Le Père Hugo.* — 1940 : *Fêtes de France.* — 1943 : *Le Chant des ondes, A la poursuite du vent.* — 1945 : *Lettre de Paris.* — 1946 : *Naissance du cinéma, Le Barrage de l'Aigle.* — 1948 : *Côte d'Azur, Entrez dans la danse.* — 1950 : *La Fugue de Mahmoud.* — 1951 : *Victor Hugo.* — 1952 : *Du charbon et des hommes, La France est un jardin.* — 1954 : *François Mauriac, Louis Capet.* — 1955 : *Ordinations, La Conquête de l'Angleterre.* — 1956 : *Le Chantier en ruines.* — 1957 : *Jean-Jacques.* — 1958 : *Daumier.* — 1959 : *Paul Valéry.* — 1960 : *Entre Seine et mer, Le Maître de Montpellier.*

L. M. — 1947 : *Les Dernières Vacances.* — 1961 : *Le Rendez-vous de minuit.*

Il est le père spirituel de la Nouvelle Vague : ses paradoxes anciens,



ou ses formules brillantes, sont les prolégomènes à tout nouveau cinéma. L'élégance, la distinction, l'esprit de finesse, la subtilité sont les caractéristiques de celui qui fut, pendant vingt ans, le Chrysostome de plusieurs générations de jeunes gens avides de faire des films, comme on aurait été poète en 1830.

Le charme et la sensibilité de ses films irritent les esprits qui recherchent la puissance. Ceux qui l'aiment voient bien qu'ils en font un Valéry Larbaud ou un *Gide du cinéma*. Une fois par décade, un article éblouissant rappelle qu'il fut le premier des critiques de films.

LELOUCH Claude

Né le 30 octobre 1937 à Paris. Films amateur (55-56). S.C.A. : une dizaine de films. 60-62 : films d'entracte.

C. M. — 1957 : *Une ville pas comme les autres, U.S.A. en vrac, Quand le rideau se lève* (tous trois 16 T.V.). — 1961 : *Madame conduit.*

L. M. — 1960 : *Le Propre de l'homme.* — 1962 : *La Vie de château* (interrompu).

Scénariste, dialoguiste, réalisateur, opérateur — bref : auteur complet ; c'est le plus récent exemple de l'épigone ahuri. Prenant Godard pour un improvisateur et Rouch pour un coureur de fond, il ballade au petit bon ou mal-heur sa caméra, filmant n'importe quoi n'importe comment. « Si vous n'aimez pas ça, n'en dégoûtez pas les autres », semble penser la T.V. américaine, qui lui a proposé de montrer les U.S.A. à la manière dont il a montré Paris. Grand bien leur fasse.

LETERRIER François



Né le 26 mai 1929 à Margny-lès-Compiègne (Oise). Licence philosophie. Interprète principal d'*Un condamné à mort s'est échappé*. Assistant (L. Malle, E. Périer, M. Allégret, Y. Allégret).

L. M. — 1961 : *Les Mauvais Coups.* — Prépare *La Bête à chagrin.*

Miniaturiste d'un roman auquel Resnais avait rêvé pendant dix ans, et dont l'heure était passée (le traitement n'arrangeait pas les choses) : vouloir allier l'austérité à la modernité, et Bresson à Antonioni, cette téméraire entreprise ne débouchait que sur un paysage d'arbres morts, sur lesquels le vent n'a pas voulu souffler. Ne le condamnons pas : il peut s'en échapper.

LISBONA Joseph

Né le 28 mai 1932 à Alexandrie. Journaliste : cofondateur de *Cinéma 55*. Ciné-clubs. Assistant (J. Becker, H. Calef). Crée *Lisbon-Films Distribution (Rêves de femmes, L'Ombre)*. Producteur : *Les Dragueurs.*

L. M. — 1960 : *Le Panier à crabes.* — Prépare *La Loutre.*

Puéril fustigateur : s'attaquant aux mœurs du cinéma de papa, avait choisi, pour jouer le rôle d'André Bazin, l'acteur Etcheverry ; il nous semble que celui-ci est à celui-là ce que Lisbona est à Mankiewicz.

LORENZI Stellio



Né le 7 mai 1921 à Paris. Beaux-Arts : architecture. Reçu première promotion IDHEC; préfère être assistant de J. Becker (puis M. Maurette, R. Chanas, G. Grangier, L. Daquin, etc.). Journalisme : *Cinévie*, 48-52 : professeur IDHEC. Depuis 52, réalisateur T.V. : reportages Lalou *(Visites à, En direct de)*, série *La Caméra explore le temps; La Chambre bleue;* quatre-vingt-dix dramatiques *(La Servante, L'Eternel mari, Crime et châtiment, Marie Stuart, La Belle Hélène, Oncle Vania, Montserrat, etc.)*. Une apparition dans *Adieu Philippine.*

C. M. — 1944 : *Femmes de France, Kermesse de Lyon.* — 1954 : *Cris sans échos.* — 1957 : *Les Messageries de presse.*

L. M. — 1961 : *Climats.*

Le seul, jusqu'à présent, des T.V. men français qui ait su harmoniser, tant bien que mal, les vocations diverses du cinéma, de la télé, et la sienne propre ; jouant de ce qu'il connait le mieux, les scènes longuement filées, souplement dirigées, il douait d'une certaine chaleur les **Climats** très tempérés de Maurois. *D'autres font* le complexe du défroqué ; la force de Lorenzi est d'être resté fidèle à lui-même.

MAGNIER Claude

Né le 20 janvier 1920 à Paris. Acteur théâtre. Silhouettes dans nombreux films. Auteur dramatique : *Bonne nuit, monsieur Masure, Oscar, Blaise, Léon.* Cinéma amateur.

L. M. — 1960 : *Réveille-toi, chérie.*

MALEY Jean

Né le 17 novembre 1933 à Marseille. Music-hall : chanteur fantaisiste. Cabarets, revues. Assistant-opérateur (M. Lucien). Assistant. Scénarios.

C. M. — 1958-60 : *Le Plus Grand Hôtel, Les Jardins du D.I.M.*

L. M. — 1961 : *Seul à corps perdu.* — Prépare *Parfum pour l'au-delà* et *Délivrez-nous du mal.*

MALLE Louis



Né le 30 octobre 1932 à Thumeries (Nord). ETPC. IDHEC. Stage T.V. Assistant (J.Y. Cousteau, R. Bresson). Producteur : *Le Combat dans l'île.*

C. M. — 1953 : *Fontaine de Vaucluse.* — 1955 : *Station 307.*

L. M. — 1955 : *Le Monde du silence* (co. J. Y. Cousteau). — 1957 : *Ascenseur pour l'échafaud.* — 1958 : *Les Amants.* — 1960 : *Zazie dans le métro.* — 1961 : *Vie privée.* — 1962 : *Vive le Tour.* — Prépare *Assez de champagne.*

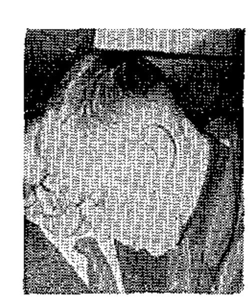
Il aime les performances : la prise de vues sous-marine, le travail avec Bresson, les amants infatigables, le cinéma d'animation, la vérité sur Bardot, le Tour de France et la guerre d'Algérie ; les recherches formelles le passionnent ; mais il est toujours en quête d' « un sujet ». Inquiet, honnête, travailleur, il cherche « sa » vision du monde ; mais tout se passe comme si le monde s'obstinait à se refuser à lui. Au demeurant, parlant fort bien du cinéma et de ses intentions : si ses films ressemblaient à ce qu'il en dit, il serait le phénix de la N.V.

MARKER Chris

Né le 22 juillet 1921 à Paris. Romancier : *Le Cœur net.* Essayiste : *Giraudoux.* Photographe : *Coréennes.* Directeur de la collection *Petite Planète.* Essais personnels en 8 mm. Assistant : *Nuit et brouillard.* Un recueil des *Commentaires* de ses films principaux.

C. M. — 1948-52 : *Les Statues meurent aussi* (co. A. Resnais). — 1956 : *Dimanche à Pékin.* — 1957 : *Le Mystère de l'atelier 15* (co. A. Heinrich, etc.). — 1959 : *Les Astronautes* (co. W. Borowczyck).

L. M. — 1952 : *Olympia 52* (16). — 1958 : *Lettre de Sibérie.* — 1960 :



Description d'un combat. — 1961 : *Cuba si.* — 1962 : *Joli mai* (1. *Le Prière sur la Tour Eiffel,* 2. *Le Retour de Fantômas*). — Prépare *La Jetée.*

Il porte, cousue à la poche de sa veste, une étoile jaune où l'on peut lire « intellectuel ». Il la porte avec panache et ostentation, pariant que le spectateur n'est pas inévitablement un imbécile illettré. Grâce à lui, l'extrême préciosité et le gongorisme ont un équivalent cinématographique.

Ce précieux a le goût de l'austérité, cet esprit paradoxal, le sens de l'évidence. Il devrait être protestant, il est catholique, essayiste, et il est cinéaste. Le sens du raccourci, le goût de la formule peuvent donc se trouver, à Cuba, en Israël, sur la sinueuse ligne du front où se dessinent, d'une manière indiscernable aujourd'hui, les contours de l'esprit révolutionnaire.

Brillant, sarcastique, étonnant metteur en pages, les amateurs de spectacles lui reprocheront de ne pas en être un autre. Sa devise pourrait être tirée, précisément, de Gongora : « en rocas de cristal, serpiente brieve » — si l'on veut : dans l'eau d'un diamant, le venin d'un serpent.

MARQUAND Christian

Né le 15 mars 1927 à Marseille. Acteur (théâtre, puis cinéma).

C. M. — 1959 : *44, rue Vieille-du-Temple.*

L. M. — 1962-63 : *Les Grands Chemins.*

Son ambition : réussir un film de plein air qui, sans être un pastiche du western, essaie d'en retrouver l'esprit.

MAZOYER Robert

Né le 5 septembre 1929 au Puy (Hte-Loire). IDHEC. Assistant (D. de la Patellière, R. Pottier, M. Camus, F. Villiers, J. Deray, etc.). Conseiller technique : *La Croix des vivants.*

L. M. — 1962 : *Santo-Modico.*

MELVILLE Jean-Pierre

Né le 20 octobre 1917 à Paris. Nombreux films personnels en format réduit (8, 9,5 ou 16 mm). Fonde en 45 la société *Melville Productions.* Acteur (*Orphée, A bout de souffle, Deux hommes dans Manhattan*).

C. M. — 1945 : *Vingt-quatre heures de la vie d'un clown.*

L. M. — 1947-48 : *Le Silence de la mer.* — 1950 : *Les Enfants terribles.* — 1953 : *Quand tu liras cette lettre.* — 1956 : *Bob le flambeur.* — 1959 : *Deux hommes dans Manhattan.* — 1961 : *Léon Morin prêtre.* — 1962 : *Le Doulos.* — 1962-63 : *Un jeune homme honorable.* — Prépare *Trois chambres à Manhattan.*



Fut, en 1948, celui qui, par instinct, vit le plus clair dans le destin du cinéma français : par ses méthodes de tournage, il fut le tuteur de la N.V., la main qui tint la caméra-stylo. Mais ses films les plus personnels, **Bob** et **Deux hommes,** furent traités par la critique comme œuvres inoffensives. Ex-franc-tireur, il aspire maintenant à la légitimité et multiplie les efforts pour joindre le gros de la troupe, quitte à passer sous les fourches caudines des apparences académiques ; son génie propre s'y est jusqu'alors opposé. Son ambition est peut-être de faire du Robert Wise ; heureusement, il n'y est encore jamais arrivé.

MENEGOZ Robert

Né le 17 juin 1925 à Saint-Contest (Calvados). Beaux-Arts. IDHEC. S.C.A. Assistant-décorateur (M. Douy). Assistant (H.-G. Clouzot, J. Grémillon).

C. M. — 1950 : *Vivent les dockers.* — 1951 : *La Commune de Paris.* — 1953 : *Ma Jeannette et mes copains.* — 1954 : *Collaborations* (co. J. Ivens). — 1958 : *Un petit coin de parapluie, Des souris ou des hommes.* — 1959 : *Treize à Lagor, Contrastes* (co. J.



Dewever), *Fin d'un désert.* — 1962 : *Dix grammes d'arc-en-ciel.*

L. M. — 1956 : *Derrière la Grande Muraille.* — 1961 : *La Millième Fenêtre.*

A-t-on assez reproché au nouveau cinéma français l'étroitesse de son champ de vision. C'est à quoi allaient remédier les commandos de choc du court métrage social, voire engagé. Par malheur, nous ne vîmes que les *enfants perdus des* Belles Equipes de jadis ; les injures du temps, dirait-on, ont fait virer ce rouge ardent en rose tendre ; le postulat révolutionnaire n'engendre que démagogie libérale. Et quand le fait contemporain et provocant des H.L.M. (ou du bonheur quotidien) n'éveille rien d'autre qu'une nostalgie anarchiste, et le fantôme *déconcerté des vieux* Grémillon, faut-il penser que certains mythes ont la vie dure ?

MOCKY Jean-Pierre



Né le 6 juillet 1929 à Nice. Droit. *Retoucheur photo.* Acteur (théâtre et cinéma : *I vinti, Gli sbandati,* etc.). Coscénariste, coproducteur et interprète de *La Tête contre les murs.*

L. M. — 1959 : *Les Dragueurs.* — 1960 : *Un couple.* — 1961 : *Snobs.* — 1962-63 : *Les Vierges.* — Prépare *Deo gratias.*

A débuté par un trait d'humilité et de génie : confier à Franju la mise en scène de **La Tête contre les murs,** après avoir monté l'entreprise *pour son propre usage.* Il fait choix, depuis, de fort bons sujets, affadis par trop de retouches et d'apports divers, mais où brillent encore quelques beaux éclairs ; malheureusement, **Snobs** ne vaut plus que par la franchise et l'acharnement qu'il met à aller jusqu'au bout de son propos.

On voit bien ce qu'il cherche, et c'est déjà cela, à travers ces films de plus en plus grinçants ; mais il semble ignorer que le mauvais goût est encore plus difficile à manier que le bon. Ce *qu'il utilise bien, par* contre, et enrichit, c'est le stock, au départ fort maigre, des acteurs de second plan.

MOLINARO Edouard

Né le 13 mai 1928 à Bordeaux. Assistant (M. de Canonge, A. Berthomieu). Courts métrages 16 : *La Main noire, L'Honneur est sauf, Petit déjeuner du matin,* etc.

C. M. — 1949-53 : une vingtaine de courts métrages techniques et industriels, dont : *Quai 4, Maisons à la chaîne, La Meilleure Part, Demain, nous partirons, Cheval d'acier, La Pénicilline, Energie à vos ordres, Philippe.* — 1953 : *Chemins d'avril.* — 1954 : *L'Honneur est sauf.* — 1955 . *La Mer remonte à Rouen.* — 1956 : *Les Biens de ce monde, Appelez le 17.* — 1957 : *Les Alchimistes.* — 1961 : *L'Envie (Les Sept Péchés capitaux).*



L. M. — 1957 : *Le Dos au mur.* — 1958 : *Des femmes disparaissent.* — 1959 : *Un témoin dans la ville, Une fille pour l'été.* — 1960 : *La Mort de Belle.* — 1961 : *Les Ennemis.* — 1962 : *Arsène Lupin contre Arsène Lupin.* — Prépare *Le Sergent-major Flambardin* et *Un mari à prix fixe.*

Il commet, dans ses films d'action, l'erreur de prendre au *pied de la* lettre les recettes des séries B hollywoodiennes ; mais devant les rafales de mitraillettes de celles-ci, il *y a autre* chose que de pâles figurants au veston taché ou élimé. Et quand il voulut prouver son ambition, il eut le tort de prendre Clavel au sérieux ; mais **La Mort de Belle** est une des rarissimes adaptations de Simenon qui ne soit pas la caricature de son point de départ.

Hélas, à l'écran aussi, science sans conscience n'est que ruine de *l'âme* : Molinaro, technicien sans peur ni reproche, dit souvent dans sa mise en scène le contraire de ce qu'im*pliquait le scénario ; ce qui* lui interdit l'émotion.

MOREUIL François

Né le 24 janvier 1934 à Strasbourg. Doctorat de Droit, Licence ès Lettres. 54 : Harvard Law School. Stage mise en scène (Paramount). De 57 à 59, New York : Droit international.

L. M. — 1960 : *La Récréation.* — Prépare *Vite avant la haine.*

Le vieux préjugé contre les vocations trop soudaines avait beau jeu à l'encontre de ce jeune avocat, qui se défroquait en découvrant le cinéma dans les yeux de sa Pa-tri-cia. Or, **La Récréation** surprit les pronostics : cela ne sonnait pas profond, mais juste, cela n'était pas élégant, mais gracieux, cela n'était pas charnel, mais délicat. Influencé, mais non



imité, d'**A bout de souffle,** c'était un film, mieux encore que joué, bien parlé, et dont le principal défaut était l'envers de ses qualités : on quittait la salle avec le sentiment d'avoir vu un bon court métrage.

MORIN Edgar

Né en 1921 à Salonique. Sociologue, maître de recherches au C.N.R.S. Livres : *L'An zéro de l'Allemagne, Une cornerie, L'Homme et la mort, Les Stars, Le Cinéma ou l'homme imaginaire, Autocritique, L'Esprit du temps.* Rédacteur en chef *Arguments.*

L. M. — 1961 : *Chronique d'un été* (co. J. Rouch). — Prépare un film-enquête sur l'amour aujourd'hui.

Ceux qui n'aiment pas **Chronique** s'en prennent à Morin, plus volontiers qu'à Rouch. Effectivement, cette chronique, née d'une idée de Morin, est interprétée par *des amis* de Morin qui répondent à des questions de Morin. Que serait devenue l'entreprise s'il n'y avait eu l'élan *Rouch pour animer* l'ensemble ?

On a reproché au sociologue-cinéphile de n'avoir fait parler que des intellectuels, ou, pis, des manuels-*intellectuels.* Là n'est pas l'erreur, car, rien n'étant plus odieux que l'amusement provoqué par l'élocution maladroite ou pittoresque des gens de la rue, Morin a eu raison de choisir des sujets que la caméra n'intimidait pas et qui fussent capables de répondre clairement à des questions générales. Mais si l'un *d'eux transforme le cinéma-vérité* en Duras ambulatoire, on peut intégrer l'erreur (Morin), mais il faut la dénoncer (Rouch, première version).

MOUSSY Marcel

Né le 7 mai 1924 à Alger. Romancier : *Le Sang chaud, Babylonia.* Scénariste T.V. (série *Si c'était vous).* Scénariste cinéma : *Les Quatre Cents Coups, Tirez sur le pianiste, La Sentence, Ballade pour un voyou, Fahrenheit 451.*

C. M. — 1961 : *Les Grandes Pelouses.*

L. M. — 1960 : *Saint-Tropez blues.* — Prépare *Les Fiancés du printemps.*

Rien de plus irritant, et de plus *injuste, que la* critique des apparences : **Climats** fut attaqué parce



que ses héros étaient des bourgeois, **La Récréation** pour la présence d'une voiture de sport, **Saint-Tropez blues** par la faute d'un titre faussement raccrocheur. Peut-être attendait-on, de celui qui fut notre Chayefsky, une histoire savamment construite et parlée ; au lieu de cela, voici un **Rendez-vous de Juillet** dell' arte, une fresque-miniature, libre d'allure et affectueusement satirique, d'autant plus chaste qu'affranchie de toutes les convenances, un charmant brouillon de film, à figure de reportage romancé ; une grande justesse de détails y tient lieu de profondeur, Marie Laforêt est, remarquablement, utilisée sur ses dons comiques.

NAHUM Jacques

Né le 27 février 1921 au Caire. Théâtre amateur, radio. IDHEC. Assistant (P. Chenal, N. Védrès, B. Vorhaus, J. Berry, etc.). Directeur de production (H. Colpi). Scénariste : *Ça va barder*, T.V. américaine. Réalisateur T.V. : *Le Petit Garçon d'Hiroshima*, etc.

C. M. — 1947 : *Beau quartier*. — 1953 : *Aventure à Paris* (T.V. amér.). — 1954 : *Bonnes vacances* (co. P. Neurrisse).

L. M. — 1959 : *Le Saint mène la danse*. — Prépare un *Dunkerque*.

OURY Gérard

Né le 29 avril 1919 à Paris. Acteur (théâtre, puis cinéma). Scénariste : *Le Miroir à deux faces, Un témoin dans la ville, Voulez-vous danser avec moi, Les Bonnes Sœurs* (réalisation en projet).

L. M. — 1959 : *La Main chaude*. — 1960 : *La Menace*. — 1962 : *Le Crime ne paie pas*. — Prépare *Le Cargo de la colère*.

Il fait partie de ces comédiens-scénaristes (Hossein, Versini) qui extorquent des signatures de producteurs grâce à leur baratin. Placés alors devant la minute de vérité du tournage, et malgré leur manque assez bon-enfant de complexes, ils ne savent trop souvent plus comment se sortir de leurs faux bons scénarios.

PANIJEL Jacques

Né en 1921 à Paris. Etudes Philo et Sciences. Chargé de recherches à l'Institut Pasteur : cancérologie. Romancier : *La Rage*. Auteur dramatique : *Les Haines, Les Albigeois*.

L. M. — 1960 : *La Peau et les os* (co. J.-P. Sassy).

PAPATAKIS Nico

Né le 18 juillet 1918 à Addis-Abéba (Ethiopie). *Rose Rouge*. Producteur : *Un chant d'amour* (J. Genet), *Martin et Gaston, Gitanos et papillons* (H. Gruel). Coproducteur de *Shadows*.

L. M. — 1962 : *Les Abysses*.

Nouvelle adaptation, par Jean Vauthier, du fait divers qui avait inspiré à Genet sa première pièce, **Les Bonnes**. Tournage artisanal à Bordeaux ; gageure menée à bien, film terminé.

PAVIOT Paul



Né le 11 mars 1925 à Paris. ETPC. En 44, stage aux U.S.A. : cameraman au Signal Corp Photographic Center. Retour en France : photographe de plateau. Mise en scène de cabaret : *Chicago-digest*.

C. M. — 1950 : *Terreur en Oklahoma* (co. A. Heinrich). — 1951 : *Chicago-digest*. — 1952 : *Torticola contre Frankensberg, Saint-Tropez, devoir de vacances*. — 1953 : *Lumière*. — 1954 : *Pantomimes*. — 1955 : *Un jardin public, La Parade (Quelques pas dans la vie)*. — 1958 : *Mam'zelle Souris* (série T.V.), *Django Reinhardt*.

L. M. — 1959 : *Pantalaskas*. — 1960 : *Portrait-robot*. — Prépare *La Vie d'artiste*.

Court-métragiste surestimé (au vrai, plus balourd que méchant). Long-métragiste sous-estimé : naïfs et simplistes peut-être, mais d'une honnêteté foncière, qui rend souvent aux lieux communs du cinéma populiste un accent de vérité que l'on chercherait vainement ailleurs depuis une bonne décade, ses deux grands films sont bons comme le gros pain ; on n'y a ménagé ni le sel, ni la pâte ; manque le beurre qui ferait passer la tartine par les gosiers trop délicats. Il faut l'admettre : les boulangers ne sont pas des crémiers.

PECAS Max

Né le 25 avril 1925 à Lyon. Assistant. Supervision technique : *L'Eternité pour nous*.

C. M. — 1961 : *La Belle et le champion*.

L. M. — 1959 : *Le Cercle vicieux*. — 1961 : *De quoi tu t'mêles Daniela, Douce violence*.

PERIER Etienne

Né le 11 décembre 1931 à Bruxelles. Fils du directeur d'une importante compagnie d'aviation. Assistant (R. Siodmak, H. G. Clouzot). Scénariste : *Charmants garçons*.

C. M. — 1953 : *La Cité qui dort*. — 1955 : *Gand*. — 1956 : *A propos des gloutons optiques*. — 1958 : *Bernard Buffet*.

L. M. — 1959 : *Bobosse*. — 1960 : *Meurtre en 45 tours*. — 1961 : *Bridge to the Sun*. — 1962 : *Le Mercenaire*.

Voulait aller à Hollywood. Y est allé. Retour par Sabena.

PEROL Guy

Né le 29 mars 1929 à Pionsat (Puy-de-Dôme). IDHEC. Journalisme *(Films et documents)*. Chargé de cours à l'IDHEC. Producteur courts métrages.

C. M. — Entre autres : 1952 : *Feu Monsieur Tartre, Horloges de Paris*. — 1953 : *Petite histoire de la locomotive, L'Enfance de l'art, Via Pôle Nord*. — 1955 : *Le Jugement dernier selon Autun*. — 1956 : *Adiopodoumé, Nossibé*. — 1957 : *Mama N'Galifourou, La Sagesse de Mamadou, L'Homme et les nuages*. — 1958 : *Catherine qui fut de Sienne*. — 1960 : *Si jeunesse savait, Bête comme une oie*. — 1961 : *La Grande Troménie de Locronan, Faites vos jeux*. — 1962 : *Et danse l'Auvergne, L'Enfant aux papillons*.

L. M. — 1957 : *Etudes* (co. H. Lander, T. Jonhke, inachevé). — 1962 : *Paris je t'aime*.

POITRENAUD Jacques

Né le 22 mai 1922 à Lille. Etudes chimie. Théâtre : acteur et régisseur. Assistant (R. Vadim, M. Boisrond, J. Audry, C. Rim, etc.). Chef-monteur (co. P. Kast, A. Pol, etc.). Participe au tournage du *Reflux*.

C. M. — 1956 : *Saint-Germain-en-Laye, cité royale*. — 1957 : *Enfants, Touraine*. — 1960 : *La Revenante*. — 1961 : *Ella (Les Parisiennes)*.

L. M. — 1960 : *Les Portes claquent* (co. M. Fermaud), *Les Amours de Paris*. — 1962 : *Strip-tease*. — Prépare *L'Inconnue de Hong-Kong*.

POLLET Jean-Daniel

Né le 20 juin 1936 à Paris. Deux films 16 mm (inachevés). Série films T.V.

C. M. — 1957 : *Pourvu qu'on ait l'ivresse*. — 1961 : *Gala*.

L. M. — 1959-60 : *La Ligne de mire*.



— Tourne actuellement un « journal de voyage » en Méditerranée.

Il possède ce don imparti seulement aux plus grands, et dont les autres, en principe, découlent : celui tout bonnement de transfigurer tout ce qui tombe sous le regard de la caméra. Ce qui l'apparente, plus que quiconque, à Vigo, ce n'est pas tant sa passion du bizarre que ce frémissement qu'il sait, chaque seconde, communiquer aux êtres, décors ou objets, ce poids dont il charge toujours leur apparition. Ces rares mérites font le prix de son premier film. Ils brillent non moins dans le troisième, **Gala**, *qui, à tort moins goûté, marque un net progrès vers la rigueur et révèle une maîtrise étonnante du Scope. Entre eux deux, se place cette inconcevable erreur qu'est* **La Ligne de mire** *: de ce long métrage qui, tourné dans un climat de mystère provocant, se proposait d'être le manifeste du nouveau style et des nouvelles méthodes de production, il ne reste qu'une suite de beaux plans inmontables. L'aberration fut de concevoir, pour les lier, un mode de récit en contradiction flagrante avec l'esprit même de la prise de vues.*

Il ne reste plus, à cet ultra de la N.V., qu'à savoir raconter une histoire ou, ce qui est tout comme, à savoir s'en passer. En tout cas, de tous les cinéastes qui ont place dans ce dictionnaire, Pollet est bien celui dont l'orientation future nous paraît la moins prévisible.

PREMYSLER Francine

Née le 30 novembre 1933 à Paris. 58-60 : conseillère artistique disques ***Président.*** **60 :** ***Pathé-Journal*** **: rubriques** ***Visages contemporains,*** **show-business et mondanités. Assistante C. M. (H. Torrent).**

L. M. — 1962 : *La Mémoire courte* (co. H. Torrent).

RANKOVITCH Jean-Michel

Né le 21 février 1921 à Paris. Acrobate. Acteur théâtre et cinéma. Dirige plusieurs compagnies théâtrales. Un roman : ***Serment d'obéissance.*** **Scénariste :** ***Un inconnu est mort.***

C. M. — 1952 : *L'Innocent vers la ville.* — 1960 : *Ivresse et mirages.*

L. M. — 1962 : *La Méprise.*

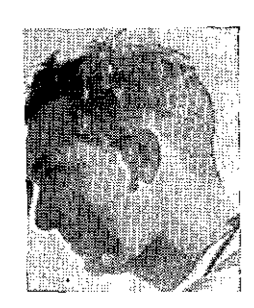
Ou, plutôt, les méprises : de l'amour, de l'amitié, du métier, du public ; peut-être peut-on continuer...

REICHENBACH François

Né le 3 juillet 1924 à Paris. Marchand de tableaux amateur aux U.S.A. Cinéma amateur.

C. M. — 1955 : *Impressions de New York, New York ballade, Visages de Paris.* — 1956 : *Houston-Texas, Novembre à Paris, Le Grand Sud.* — 1957 : *Au pays de Porgy and Bess, L'Américain se détend, Les Marines, Carnaval à la Nouvelle-Orléans, L'Eté indien.* — 1962 : *Week-end en mer, Retour à New York, A la mémoire du rock, Scènes de la vie de café, L'Amérique lunaire, Le Paris des photographes, Le Paris des mannequins.* — 1962-63 : *Jeux.*

L. M. — 1958-60 : *L'Amérique insolite.* — 1961 : *Un cœur gros comme ça.* — 1962-63 : *Un bol d'air à Loué.* — Prépare *Cent fois l'amour.*



Né avec une caméra dans l'œil : il appuie sur le bouton, et ce qui est dans le champ prend le style Reichenbach. Grand connaisseur en peinture, mais autodidacte cinématographique total, il est parti du seul plaisir de filmer selon son bon plaisir : les titres de ses courts métrages ne furent d'abord que prétextes à réunir ces fragments d'impressionnisme spontané. Puis **Les Marines** *lui révélèrent le pouvoir signifiant des images ; son œil n'est plus seul maintenant, un cœur gros comme ça montre un bout indiscret d'oreillette, un esprit tout ensemble naïf et roublard l'accompagne ; une seconde étape commence. Il ne manquait de rien pour la première ; la seconde risque d'être plus périlleuse : s'il « publicise » son anarchie, que deviendra le naturel ?*

REMY Jacques

Né le 21 juin 1911 à Constantinople. Assistant (L. Moguy, M. Ophuls, G. W. Pabst, P. Chenal, etc.). De 43 à 46, directeur information en Amérique du Sud. Réalise plusieurs films en Argentine et au Chili, dont ***Le Moulin des Andes*** **(scénario J. Supervielle). Romancier :** ***Le Désordre et la nuit,*** **etc. Scénariste :** ***Les Maudits, Si tous les gars du monde, La Chatte, La Française et l'amour, Marco Polo,*** **etc.**

L. M. — 1962-63 : *Vingt ans de votre vie.*

Tentative de bilan de tout le « neuf » survenu dans ces vingt dernières années, de la bombe A. au nylon et de la T.V. aux spoutniks : aux documents se mêleront des séquences-liaisons : chansons, témoignages, interviews d'hommes politiques et de « personnalités » diverses. Tout un programme.

RESNAIS Alain

Né le 3 juin 1922 à Vannes (Morbihan). Passage à l'IDHEC. Films personnels en 16 mm. Assistant de N. Védrès : ***Paris 1900.*** **Chef-monteur :** ***La Pointe courte, Aux frontières de l'homme,*** **etc.**

C. M. — 1946-48 : Films 16 muets : *Portrait d'Henri Goetz, Visites à Lucien Coutaud, à Félix Labisse, à Hans Hartung, à César Domela, à Oscar Dominguez* (inachevé), *Journée naturelle, La Bague.* — 1948 : *Van Gogh, Malfray* (16). — 1950 : *Gauguin, L'Alcool tue* (16), *Guernica* (co. R. Hessens). — 1952 : *Les Statues meurent aussi* (co. C. Marker). — 1955 : *Nuit et brouillard.* — 1956 : *Toute la mémoire du monde.* — 1957 : *Le Mystère de l'atelier 15* (co A. Heinrich, etc.) — 1958 : *Le Chant du styrène.*

L. M. — 1959 : *Hiroshima mon amour.* — 1961 : *L'Année dernière à Marienbad.* — 1962-63 : *Muriel ou le temps d'un retour.* — Prépare *Les Aventures d'Harry Dickson.*

Tout film de Resnais est invention du monde, affirmation de l'imagination créatrice à partir de la nuit originelle, jeu démiurgique de l'esprit, allant du libre chaos à l'un et à la mort. « Le monde vient », suivant Bachelard, « s'imaginer dans la rêverie humaine ». Et cette rêverie est rêve des formes, donc réflexion sur les moyens mêmes du cinéaste, qui sont aussi désormais ceux du tout de l'art : la peinture informe sa vision, la musique guide sa respiration, soumise au montage, c'est-à-dire, affirme Orson Welles, à l'oreille. Picasso, Joyce, Strawinsky, quelques autres, ont changé les sens, et la mémoire, de l'homme contemporain : sur ce nouvel acquis, l'artiste reprend sa rêverie, qui est maintenant le rêve même de la culture... Quelques menus épigones font alibis : comment s'en débarrasser ? Tel est, pour le cinéaste, le problème.





RICHARD Jean-Louis

Né le 17 mai 1927 à Paris. Acteur théâtre. Metteur en scène théâtre : *Mesure pour mesure, L'Ecole des femmes.* Coscénariste (clandestin) pour plusieurs films : *Me faire ça à moi,* etc.

L. M. — 1962 : *Bonne chance, Charlie.* — Prépare *Mata-Hari.*

Ce premier film, plutôt que par un script un peu trop feuilletonnesque pour traiter du nazisme profitablement, vaut d'abord par des qualités d'homme de théâtre : des comédiens bien choisis et loyalement dirigés se déplacent avec précision à l'intérieur du rectangle à occuper. Et, pour la première fois, Constantine traverse toute l'étendue d'un long métrage sans esquisser un seul des sourires niais qui ont fait sa fortune de faux dur au cœur mou.

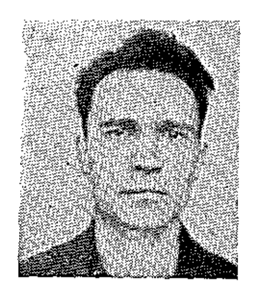
RIGAUD Francis

Né le 20 mars 1920 à Asnières (Seine). Assistant (P. Prévert, C. Gallone, Y. Allégret, L. Emmer). Scénariste courts métrages : *L'Univers d'Utrillo, Picasso.* Producteur courts et longs métrages : *Utrillo, La Madelon, Le Feu aux poudres, Femmes d'un été, Brèves amours,* etc. Scénariste : *Les Pique-assiette, Les Moutons de Panurge, Les Livreurs.*

L. M. — 1961 : *Les Nouveaux Aristocrates.* — 1962 : *Nous irons à Deauville.*

RIVETTE Jacques

Né le 1er mars 1928 à Rouen. Critique *(Gazette du Cinéma, Cahiers, Arts).* Assistant-monteur (J. Mitry). Assistant-stagiaire (J. Becker, J. Renoir). Opérateur 16 mm : *Bérénice, Une visite.*



C. M. — 1950 : *Le Quadrille* (16). — 1952 : *Le Divertissement* (16). — 1956 : *Le Coup du berger.*

L. M. — 1958-60 : *Paris nous appartient.* — Prépare *La Religieuse.*

« Quelque goût de la découverte qu'on puisse avoir, il est difficile de n'être pas accablé par l'ennui profond qui se dégage d'une œuvre dépourvue de toute construction, d'une action occupée pour une bonne moitié par des couloirs qu'on arpente, des portes qu'on ouvre et qu'on ferme, des escaliers, et jusqu'à des toits. M. Rivette a peut-être une vocation d'architecte. Mais s'il bâtissait des hôtels avec la même nonchalance que son film, on risquerait d'assister à un bel effondrement. » G. CHARENSOL (Les Nouvelles Littéraires, 21-12-61).

ROBBE-GRILLET Alain

Né le 18 août 1922 à Brest. Ingénieur agronome. Romancier : *Les Gommes, Le Voyeur, La Jalousie, Dans le labyrinthe.* Scénariste de *L'Année dernière à Marienbad.*

L. M. — 1962 : *L'Immortelle.* — Prépare *Elle est morte en France.*

Il définit son propos quand il parle de l'œuvre de Resnais : « J'y admirais une composition extrêmement volontaire et concertée, rigoureuse, sans excessif souci de plaire. J'y reconnaissais mes propres efforts vers



une solidité un peu cérémonieuse, une certaine lenteur, un sens du « théâtral », même parfois cette fixité des attitudes, cette rigidité des gestes, des paroles, du décor, qui faisaient songer en même temps à une statue et à un opéra. » Il était déjà cinéaste en écrivant **Marienbad,** puisqu'il fournit à Resnais un découpage définitif et exhaustif, que celui-ci filma presque sans modifications. Quant à **L'Immortelle,** c'est, pour reprendre encore un propos de l'auteur, « la tentative de construire un espace et un temps purement mentaux — ceux du rêve peut-être, ou de la mémoire, ceux de toute vie affective — sans trop s'occuper des enchaînements traditionnels de causalité, ni de chronologie absolue de l'anecdote. »

Littérateur de l'instantanéité, Robbe-Grillet pense que, sur l'écran, passé et futur sont des « imaginations » et « qu'une imagination, si elle est assez vive, est toujours au présent ». Réel et imaginaire se confondent donc dans un même temps, ont une même densité, un degré égal de réalisme spatio-temporel. **L'Immortelle** tout entière se base sur cette notion de temps jamais tout à fait égaré, jamais tout à fait retrouvé, et dont les fragments ne peuvent être perçus qu'au présent.

Pour être conduite à bien, pareille entreprise demande que le talent du cinéaste corresponde à son ambition ; pour être Proust, il faut d'abord écrire comme Proust. Mais Robbe-Grillet n'est-il pas un des écrivains les plus aigus de sa génération ?

ROHMER Eric



Né le 4 avril 1920 à Nancy. Critique *(Revue du Cinéma, Temps Modernes, Gazette du Cinéma, Cahiers, La Parisienne, Arts).* Auteur d'un Hitchcock (co. C. Chabrol).

C. M. — 1949-50 : *Journal d'un scélérat* (16). — 1951-61 : *Présentation, ou Charlotte et son steack.* — 1954 : *Bérénice* (16). — 1956 : *La Sonate à Kreutzer* (16). — 1958 : *Véronique et son cancre.*

L. M. — 1952 : *Les Petites Filles modèles* (co. P. Guilbaud, inachevé). — 1959 : *Le Signe du Lion.* — 1962-65 : *Six contes moraux* (16). — Prépare *Une femme douce.*

« On ne saurait rien imaginer de plus monotone, une plus totale obstination à gâcher systématiquement les possibilités dramatiques du sujet. Si c'est par incapacité, on le regrette ; si c'est par un refus volontaire de l'effet, il fallait choisir un de ces scénarios-prétextes à la mode actuellement. Ainsi, on le voit, si les maîtres de la nouvelle génération semblent au bout du rouleau, leurs successeurs ne paraissent pas en meilleure forme. » G. CHARENSOL (Les Nouvelles Littéraires, 12-5-62).

ROLLIN Jean

Né le 3 novembre 1938 à Paris. Assistant-stagiaire de l'équipe Arcady. Assistant-monteur (Synchro-Music, S.C.A.). Monteur T.V. Assistant (J. M. Thibault).

C. M. — 1958 : *Le Poète contumace.* — 1959 : *Ciel de cuivre* (inachevé).

L. M. — 1962 : *L'Itinéraire marin.*

Rodé par ses deux courts métrages, il en entreprend un long dans l'indépendance intellectuelle et économique, et réussit finalement à se passer de la seconde tout en conservant la première. Sujet du film : l'équipée, à bord d'une vieille barque, de deux vieux garçons et d'une jeune fille, ballottés de Dieppe en Bretagne.

ROMANOFF Michel

Né le 4 mai 1924 à *Paris. Assistant* (J. Duvivier, H. G. Clouzot, Y. Allégret, A. Litvak, H. Hathaway, M. Carné, etc). Coproducteur : *Les Veinards, Vingt ans de votre vie.*

L. M. — 1960 : *Vive le duc* (co. M. Landier).

Parti d'un fait divers réel, ce film a commencé par souffrir de la transposition du point de départ : il s'agissait de ne pas mécontenter le village, héros de l'affaire, où avait lieu le tournage : celui-ci fut donc pénible, mais mené à bonne fin.

Sujet : la lutte héroï-comique que mène ce village pour obtenir les égouts qui lui éviteront d'être périodiquement inondé.

ROSSIF Frédéric



Né le 16 février 1922 en Yougoslavie. Cinémathèque Française. Producteur et réalisateur T.V. : films de montage *(Edition spéciale, Vie des animaux, etc.).*

C. M. — 1958 : *Une histoire d'éléphants.* — 1959 : *Vél' d'Hiv'.* — 1960 : *Le Monde instantané.* — 1961 : *Imprévisible nouveauté.* — 1962 : *De notre temps.*

L. M. — 1961 : *Le Temps du ghetto.* — 1962 : *Mourir à Madrid.*

Les films de montage seront sans doute, pour nos petits neveux, la plus précieuse des traces laissées par l'Histoire de notre siècle — quelque chose comme les pyramides du XXe siècle. **Le Temps du ghetto** possède, c'est évident, les qualités intrinsèques des documents qui le composent ; s'en serait-il tenu à ceux-ci (comme, plus sagement, les auteurs de **Mein Kampf**), Rossif nous eût comblés. Mais il a voulu plus, et couronner aussi son chef des lauriers, pour le moins, de Resnais et de Malraux : au langage simple des événements, il a superposé la rhétorique d'un montage mélodramatique, qui ravale le document au niveau de n'importe quel élément d'histoire-fiction ; au lieu de nous donner à voir, il nous tend des lunettes teintées. Aux photos truquées, tronquées et gouachées, s'ajoutent les monologues au présent-de-Duras, le commentaire-express, le violon qui pleure ; bref, une telle coïncidence de fautes de goût, à tous les stades, et toutes dans le sens de l'emphase, de la complaisance et de l'effet, que le principe même de l'entreprise en est rétrospectivement atomisé ; une seconde fois, le ghetto de Varsovie a été détruit.

ROUCH Jean



Né le 31 mai 1917 à Paris. Ingénieur civil des Ponts et Chaussées. Maître de *recherches* au C.N.R.S., détaché au Musée de l'Homme. Ethnographe. Secrétaire général du Comité du Film Ethnographique. Nombreuses missions d'étude (Niger, Mali, Ghana, Côte d'Ivoire, etc.). Livres : *Le Petit Dan, Migrations au Ghana,* récits de voyages, thèses sur l'histoire, la *religion et la magie* des Songhay, etc.

C. M. — Tous films *originellement* en 16 mm. — 1946-47 : *Au pays des mages noirs.* — 1948-49 : *Initiation à la danse des possédés, Circoncision, Hombori, Les Magiciens de Wanzerbé.* — 1950-51 : *Bataille sur le grand fleuve, Cimetière dans la falaise, Les Hommes qui font la pluie, Les Gens du mil.* — 1955 : *Les Maîtres-fous, Mamy Water.* — 1956-57 : *Goumbé, Moro-Naba.* — 1960 : *Hampi.* — 1962 : *Monsieur Albert prophète, Le Palmier à huile et le cocotier, Abidjan port de pêche, Urbanisme africain, Le Mil, Les Pêcheurs du Niger.*

L. M. — 1953-55 : *Jaguar* (en cours de montage). — 1955 : *Les Fils de l'eau* (réunion des quatres C.M. 50-51 + *Circoncision).* — 1956-58 : *Moi un noir (Treichville).* — 1959-60 : *La Pyramide humaine.* — 1960-61 : *Chronique d'un été* (co. E. Morin). — 1961-62 : *Liberté* (ou *La Punition,* deux jours de tournage, un an de montage).

La grande originalité de sa démarche — ce par quoi, peut-être, elle est inimitable — est d'être réflexive. Elle nous propose non seulement un cinéma mode de connaissance, mais une critique, une connaissance, de cette connaissance même. Elle ne se satisfait ni de la prise sur le vif des Lumière ou des Vertov, ni des reconstitutions à la Flaherty. Il ne s'agit pas de surprendre la Nature en exercice, ou de la convier à s'imiter ; la part exigée d'elle est plus active : passer de l'autre côté de la caméra. Alors que les autres grands documentaristes ont tous été fascinés par l'instinct, Rouch ne chérit que les intellectuels, qu'ils se nomment Oumarou « Robinson » ou Edgar Morin, maîtres-fous ou lycéens d'Abidjan, magicien de Wanzerbé ou mécano de Billancourt.

Leurs problèmes, le cinéaste les fait siens, mais il les fait, du même coup, problèmes de cinéaste, dussent-ils être posés en terme de sociologie ou de psychanalyse. Ce n'est pas par hasard si la question liminaire de **Chronique d'un été** concerne le bonheur, l'idée photogénique par excellence, puisqu'elle suppose la possibilité d'un recul, d'une projection de soi hors de soi. L'esthétique, ainsi, a le dernier mot, même si les règles de l'art sont bousculées plus que partout ailleurs. *Paradoxalement,* le « cinéma-vérité » court moins à la recherche du réel que du style. Et il le trouve, il retrouve tous les styles, de Griffith à Renoir, de l'expressionnisme à la bande d'actualités, sans pour autant briser l'unité et la modernité du ton, sans plagiat aucun. C'est le cinéma tout entier, sous toutes ses formes, tel qu'il a été durant toute son histoire, qui sort vainqueur de l'entreprise et renaît sous nos yeux comme le phénix de ses cendres. C'est par cette dialectique de mise en question et d'authentification que l'œuvre de Rouch est, pour nous, capitale. C'est par là qu'elle triomphe des préventions que nous pouvions nourrir contre le didactisme de son point de départ. Seule, peut-être, dans le champ immense du « documentaire » ou de l' « essai », depuis que le cinéma est parlant, elle mérite le nom d'œuvre — nom qu'elle refuse. Tout le reste est journalisme.

ROZIER Jacques



Né le 10 novembre 1926 à Paris. IDHEC Assistant-stagiaire : *French-cancan.* Assistant T.V. (émissions dramatiques).

C. M. — 1947 : *Langage de l'écran* (16). — 1954 : *Une épine au pied* (16). — 1955 : *Rentrée des classes.* — 1958 : *Blue jeans.*

L. M. — 1960-62 : *Adieu Philippine.* — Prépare « un film de terreur au soleil ».

Ses deux courts métrages, nonchalants et gais, l'avaient désigné

comme outsider. **Adieu Philippine** le place au tout premier rang. Ce film est le parangon de la Nouvelle Vague, celui où les vertus du jeune cinéma brillent de leur éclat le plus pur, où ses méthodes reçoivent la plus claire et plus convaincante démonstration de leur bien-fondé, qu'il s'agisse du tournage à la sauvette, du choix de nouveaux visages, des emprunts au style T.V., de la désinvolture du récit, du thème, enfin, de la jeunesse. Les autres fondateurs de la N.V. ont vite détourné son esprit à leur avantage, et leurs œuvres plaident plus en faveur de leur génie propre que de celui de l'Ecole. Chez Rozier, c'est l'inverse, cela dit en bonne comme en mauvaise part. **Adieu Philippine** met un point final à la querelle des anciens et des modernes ; il entérine la défaite du réalisme classique, dont le néo-réalisme italien d'après guerre et ses actuels prolongements ne sont que les fils respectueux. Après ce film, tous les autres paraissent faux, et l'on conçoit mal que la recherche du naturel puisse être poussée plus loin.

Les dangers, ici, sont ceux-là mêmes de toute optique réaliste. On les côtoie sans y tomber, bien que, dans la première partie, le pittoresque montre parfois le bout de l'oreille et que la quête du morceau de bravoure altère la modestie du ton ; mais la fin du film, mieux décantée, plus secrète, offre un raffinement de psychologie tout à fait hors de portée des techniciens ordinaires de l'«objectivité», esclaves de leur scientisme à la petite semaine. Qui plus est, cette seconde moitié atteint sans fioritures, symboles ou autres effets de style — résidus, ailleurs, de trop pieuses admirations — à un lyrisme qui fait de la scène des guêpes, ou du bal, ou des adieux sur la digue, quelques-uns des plus hauts sommets poétiques où le jeune cinéma français se soit, à ce jour, installé.

SAINT-MAURICE Christian de

Né le 12 juin 1927 à Paris. IDHEC. Assistant (G. Gil). Producteur courts métrages. Films médicaux et publicitaires. Directeur technique de la société *Image et Propagande* (films techniques).

C. M. — 1952 : *Gens du matin.* — 1956 : *La Belle au bpa.*

L. M. — 1959 : *Suspense au Deuxième Bureau.*

SALTEL Roger

Né le 3 mai 1922 à Paris. Acteur (théâtre, puis cinéma). Metteur en scène de théâtre *(Géraldine et l'amour,* etc.). Ecrivain radio. Auteur dramatique : *Des hommes viendront, L'Avocat du diable, Pardon chérie.* Scénariste : *Le Renard mène l'enquête, Passmur* (courts métrages), *Monsieur Suzuki.*

L. M. — 1960 : *En votre âme et conscience.* — 1961 : *Le Dernier quart d'heure.*



SASSY Jean-Paul

Né le 29 juillet 1920 à Tunis. IDHEC. Journaliste *(Jeudi-Cinéma, Ciné-Digest).* Assistant (R. Clément, M. Cloche, J. Audry, B. Wilder, J. Dréville, A. Cayatte, etc.). Réalisateur 2e équipe : *La Terre des Pharaons, Le Tour du monde en quatre-vingts jours,* etc. Conseiller technique : *Ascenseur pour l'échafaud, Le Beau Serge,* etc. Réalisateur T.V. : *Lectures pour tous, Journal télévisé, A vous de juger, Maurice de Paris,* etc.

C. M. — 1952 : *Georges Courteline.* — 1953 : *Stockholm et son archipel, Goteland ou l'île des Vikings.* — 1954 : *Quatre petites histoires à l'usage des Anglais, Napoléon à Sainte-Hélène, A propos du salon de la photo, Résistance, Nature, nous t'aimons, Goteland l'île aux fées.* — 1955 : *Cinquante ans d'art aux Etats-Unis, Figurines historiques, Trésors du Portugal, La Mère et l'enfant, L'Art sacré au Thibet.* — 1956 : *Toros, bravos et corridas, Marie-Antoinette, Bagatelles, Suzanne à Paris.* — 1958 : *Ombromagie.* — 1960 : *Ma femme est détective.*

L. M. — 1955 : *Le Feu des passions* (co. A.R. Castillo). — 1960 : *La Peau et les os* (co. J. Panijel).

Il n'y aurait rien à dire de cette **Peau** sans squelette (prix Vigo 61), si ce film consternant n'avait contribué à accentuer, un peu plus, l'équivoque du label N.V. Il y aurait par contre beaucoup à dire sur la compétence des jurys qui siègent, chaque année, au vigo et au delluc. Mais qui, encore, s'en soucie ?

SAUTET Claude

Né le 23 février 1924 à Montrouge (Seine). IDHEC. Assistant (A. Cerf, P. Montazel, Y. Robert, J. Devaivre, C. Rim, etc.). Directeur de production courts métrages. Producteur T.V. *(Camera dell'arte).*



C. M. — 1951 : *Nous n'irons plus au bois.*

L. M. — 1955 : *Bonjour sourire.* — 1959 : *Classe tous risques.* — Prépare l'adaptation d'un épisode des *Chemins de la liberté.*

Le western, c'est, comme l'a montré Bazin, la Chevalerie, donc une société en soi. Les gangsters, eux, ne se définissent que par rapport à la société moderne et « civilisée ». L'équivalence truands - cowboys ne peut donc déboucher sur rien de bon : une ambulance n'est pas une diligence, un bistrot louche n'est pas un saloon, un gangster bon père de famille n'est qu'un emmerdeur. Tous les poncifs, tous les clichés du théâtre bourgeois se donnent rendez-vous dans un scénario dont l'anachronique Giovanni tient les rênes.

Cela dit, qu'il fallait redire, il y a ici, dans le travail même de Sautet, un souci d'efficacité sans effets ni esbrouffe et une simplicité toute classique qui dénotent l'influence assimilée de la bonne série B américaine ; mais le style américain est-il assimilable dans le contexte français ? De plus en plus, il est permis d'en douter.

SCHMIDT Jean

Né le 3 juillet 1929 à Charlottenburg (Allemagne). Acteur : deux ans dans la compagnie de mimes Marceau. Mises en scène théâtrales : *Petit retable de Don Cristobal* et autres Lorca. Assistant (H. Diamant-Berger). Photographe de plateau (films américains tournés en France : G. Kelly, S. Donen, etc.).

L. M. — 1962 : *Kriss Romani.*

Chronique gitane, dont l'auteur s'est aperçu en cours de route que ses héros ne correspondaient pas toujours à la légende qu'ils se sont eux-mêmes fabriqués.

SCHOENDOERFFER Pierre

Né le 5 mai 1928 à Chamaillières (Puy-de-Dôme). Cameraman correspondant de guerre en Indochine (S.C.A.). Reporter photo *(Match, Paris-Presse, Candide).* T.V. : *Cinq colonnes à la une.*

C. M. — 1957 : *Than le pêcheur.* — 1962 : *Attention ! hélicoptères.*

L. M. — 1956-57 : *La Passe du Diable* (co. J. Dupont). — 1958 : *Ramuntcho.* — 1959 : *Pêcheur d'Islande.*

Un Kessel, puis deux Loti. Cette évolution adaptatrice constituerait un intéressant essai de critique littéraire : involontaire, car il ne s'agissait que de commandes adressées par erreur à cet ex-homme d'action.

SECHAN Edmond

Né le 20 septembre 1919 à Montpellier. ETPC. IDHEC. Cameraman *(Paysans noirs)*, puis chef-opérateur : nombreux courts métrages avec J. Dupont, *Crin Blanc, Le Ballon rouge, Le Monde du silence, Nagana, Les Possédées, Mort en fraude*, etc. En 1950, journal de voyage africain en 16 mm.

C. M. — 1949 : *Le Cacao du Cameroun*. — 1952 : *La Lèpre, Lambaréné*. — 1953 : *Mano 1, La Géophysique et la recherche du pétrole*. — 1957 : *Niok*. — 1959 : *Histoire d'un poisson rouge*. — 1962 : *Le Haricot, Amicalement vôtre*.

L. M. — 1960 : *L'Ours*.

Postulat vérifié sur les deux tiers du groupe des Trente : il est possible de faire illusion sur deux bobines, de dissimuler l'impuissance à raconter logiquement une histoire, à faire bouger et parler des acteurs, en collant bout à bout des images pittoresques, faussement poétiques ou platement documentaires ; le long métrage, lui, ne pardonne pas, il ne fait pas de cadeau. Il faut y affronter les difficultés une par une, et non les escamoter par un sourire d'enfant, une tache de couleur marronte, une petite romance.

Tout cela pour illustrer le cas particulier de ce disciple de Lamorisse : un ours brun, tant bien que mal léché, ne se nourrit pas de poissons rouges.

SOULANES Louis

Né le 3 août 1924 à Saint-André-de-Sangonis (Hérault). Licence Sciences. Trahit le jurassique pour la caméra : films publicitaires, courts métrages (producteur, opérateur, réalisateur). Opérateur de *La Pointe courte*. Assistant (P. Kast, P. Paviot, etc.). 55-58 : agent technique à Technicolor.

C. M. — 1948 : *Les Pierres du Diable*. — 1950 : *Cinq petites choses*. — 1951 : *Chevaliers du cep* (T.V.) — 1953 : *Camp sur l'Hérault*. — 1956 : *Un matin de l'été*. — 1957 : *Elégances masculines, Provinciales*. — 1958 : *La Lettre et le printemps*. — 1961 : *Karting, Un nid d'aigles et un cœur*. — 1962 : *Fouilles à Brauron, L'Etang d'octobre*.

L. M. — 1960 : *Les Filles sèment le vent*.

TAZIEFF Haroun

Né le 11 mai 1914 à Varsovie. Ingénieur agronome, ing. géologue. Vulcanologue. Livres : *Cratères en feu, L'eau et le feu, L'Enigme de la Pierre-Saint-Martin, Les Volcans*. Nombreux films 16 pour circuits privés ou non montés (en principe, un film par expédition).

C. M. — Entre autres : *Records au gouffre de la Pierre-Saint-Martin, Stromboli, L'Eruption de l'Etna, Au milieu des cratères en feu* (16). — 1952 : *Grêle de feu*. — 1957 : *Eaux souterraines*.

L. M. — 1956-58 : *Les Rendez-vous du diable*.

Où l'intrépidité est beauté : à ce titre, le maître de la meilleure N.V.

THIBAULT Jean-Marc

Né le 24 août 1923 à Saint-Bris-le-Vineux (Yonne). Cabaret et music-hall (co. R. Pierre et J. Richard). Acteur théâtre et cinéma. Scénariste : *Les Motards*, etc.

L. M. — 1956 : *La Vie est belle* (co. J. Laviron). — 1957 : *Vive les vacances* (idem). — 1961 : *Un cheval pour deux*. — Prépare « le récit d'une nuit de Noël dans un grand magasin ».

Ce n'est pas bon, ce n'est guère drôle, mais *ce n'est pas banal*. Remarquons, malgré le blasphème, qu'il y a parfois un petit côté Vigo dans certains films non contrôlés, mais dont l'idée appartient bien à leur auteur : **Monsieur Coccinelle, La Grande Vie, La Poison, Un cheval pour deux** ; une certaine crudité, des cadrages innocents, bref, quelque chose qui nous entraîne à l'écart des routes nationales.

TORRENT Henri

Né le 4 décembre 1922 au Boulou (Pyrénées - Orientales). Médecin - stomatologiste. Depuis 60, cinéaste actualités (Gaumont, Pathé).

C. M. — 1960-62 : *New York 1900, Quinze ans après, Les Demoiselles font comme ça, Soixante ans de collections, Paris stupides et records bizarres, L'Art fou, Vacances*.

L. M. — 1959 : *Les Années folles* (co. M. Alexandresco). — 1962 : *La Mémoire courte* (co. F. Premysler).

Après les années vingt à trente, voici 40-44 : panorama un peu trop vaste peut-être, et qui recoupe trop de récents films de montage quand il fait l'historique des combats ; mais les vingt minutes consacrées à la France occupée sont saisissantes et, à elles seules, justifient le titre et l'entreprise.

TRUFFAUT François

Né le 6 février 1932 à Paris. Critique (*Cahiers, Arts*). Scénarios : *A bout de souffle, Tire-au-flanc 62*. Producteur (*Les Films du Carrosse*) : *Le Scarabée d'or, Anna la bonne, Paris nous appartient, Tire-au-flanc 62*, etc.

C. M. — 1954 : *Une visite* (16). — 1957 : *Les Mistons*. — 1958 : *Une histoire d'eau* (co. J. L. Godard). — 1962 : *Antoine et Colette* (*L'Amour à vingt ans*).

L. M. — 1959 : *Les Quatre Cents Coups*. — 1960 : *Tirez sur le pianiste*. — 1961 : *Jules et Jim*. — Prépare *Fahrenheit 451* (*Phénix*).

« J'ai vu beaucoup d'abats et fort peu de bouillon onctueux dans la soupe de M. Truffaut. Il ne pense évidemment pas que les plaisanteries les plus courtes sont les meilleures et souligne à plaisir toutes les absurdités du scénario. » G. CHARENSOL (Les Nouvelles Littéraires, novembre 1960).



VADIM Roger

Né le 26 janvier 1928 à Paris. 44-47 : acteur théâtre. Journalisme (*Paris-Match*). Assistant (M. Allégret). Scénariste : *La Demoiselle et son revenant, Futures vedettes, Cette sacrée gamine, En effeuillant la marguerite*. Quelques émissions T.V. (*Entrée des artistes*). Acteur : *Le Reflux*. Producteur : *Et Satan conduit le bal, Les Grands Chemins*.

C. M. — 1961 : *L'Orgueil* (*Les Sept Péchés capitaux*).

L. M. — 1956 : *Et Dieu créa la femme*. — 1957 : *Sait-on jamais ? Les Bijoutiers du clair de lune*. — 1959 : *Les Liaisons dangereuses*. — 1960 : *Et mourir de plaisir*. — 1961 : *La Bride sur le cou*. — 1962 : *Le Repos du guerrier, Le Vice et la vertu*. — Prépare *Chambre obscure*.

Il est plus célèbre pour son personnage que pour ses films : ce n'est dommage que pour les deux premiers. Il mène la vie de Scott-Fitzgerald sans les risques qu'implique cette vie ; c'est une aquarelle de cinéaste maudit, aux couleurs sans danger. Il est futile, mondain, faible, respectueux de la gloire.

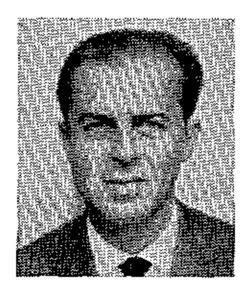
L'Eternel dit à Loth : « S'il y a un seul juste dans Sodome, j'épargnerai Sodome. » Y a-t-il un juste dans la ville de Plemmianikov ? On voit tout de suite les truquages, les orgies mondaines, les modes, les affadissements, la complaisance. On voit l'ex-condottière des Lettres, Roger Vailland, devenir, son armure fondue, un homme de réussite et de succès. Une grande compagnie de reîtres de salons fait du tapage dans les rues de la ville et des spadassins, dans l'ombre, portent des coups bas, quand on leur laisse la bride sur le cou. Les incendies épargnent curieusement les demeures des puissants. Mais peut-être un jeune homme hésitant se promène-t-il solitaire sur les remparts de la ville mise au pillage : il rêve de films baroques et somptueux, délirants et troubles ; il sait que l'érotisme contient une charge explosive qui peut faire voler dans les airs les vieilles forteresses vermoulues des conventions, des préjugés et des morales.

Quand Roger Vadim se souvient de ce jeune homme, il peut nous donner la nostalgie de ce que personne d'autre, mieux que lui, ne saurait faire ; hélas ! le souvenir se brouille et s'efface, le rêve n'est plus que

vision d'art début-de-siècle, Eros l'ultime foyer d'anciens combattants bien fatigués ; l'Eternel épargnera-t-il Vadim ?

Lui, en tout cas, s'en moque. Il a choisi la voie de son salut : la fadeur bourgeoise de la Vᵉ République.

VALERE Jean



Né le 21 mai 1925 à Paris. Stage aux laboratoires C.T.M. et L.C.M. Assistant (M. Ophuls, M. Carné, A. Cayatte, Y. Allégret, R. Hossein, etc.).

C. M. — 1955 : *Paris la nuit* (co. J. Baratier). — 1957 : *Jours de fête à Moscou.*

L. M. — 1959 : *La Sentence.* — 1960 : *Les Grandes Personnes.*

Dans le jeu de la N.V., il apportait deux atouts : une sérieuse expérience d'assistant, une ambition méthodique et mesurée. Si la bonne volonté pouvait tenir lieu d'inspiration, **La Sentence** serait honorable ; en fait, ce n'est qu'honnête, pour ne rien dire du principe même du script, abusivement centré sur le rôle faire-valoir réservé à Hossein. Mais **Les Grandes personnes** font jusqu'à l'ascèse de cette espèce d'ascèse où se réfugiait ce premier essai : ne restent que clinquants et verroteries, synthèse des anciennes et nouvelles rhétoriques.

VARDA Agnès

Née le 30 mai 1928 à Bruxelles. Ecole du Louvre. Photographe : peinture, sculpture, puis T.N.P. et reportages.

C. M. — 1956 : *O saisons, ô châteaux.* — 1958 : *L'Opéra-Mouffe* (16), *Du côté de la côte.* — 1959 : *La cocotte d'Azur.*



L. M. — 1954-55 : *La Pointe courte.* — 1961 : *Cléo de 5 à 7.* — Prépare *La Mélangite*, dont le prologue est tourné.

Est-il possible d'aimer à la fois Mao Tsé-Toung et les antiquaires ? Agnès Varda prouve peut-être que oui. Sa caractéristique est de savoir mettre en scène, c'est-à-dire mettre en valeur, un objet, un être humain, un paysage, uniquement par son contraire : les pêcheurs de Sète par les intellectuels de (la rive) gauche, la rue Mouffetard par l'opéra-bouffe. Un peu bizarrement, c'est donc l'intelligence d'Agnès qui servira pour filmer la peau de Cléo, alors que la sentimentalité de Cléo servira de proie aux appétits physiques d'Agnès. Autrement dit, tout se passe comme si la lucidité aidait Varda à se passionner pendant que la passion l'aidait à légiférer. Bref, Agnès Varda ou l'émotion envahie par la rigueur. D'où cette impression, devant ses films, d'un certain porte-à-faux. Agnès Varda, si l'on est méchant, c'est un peu Oscar Wilde qui commandait un habit de pauvre chez le plus grand tailleur de Londres. Mais si l'on est gentil, c'est beaucoup Baudelaire et ses idées sur l'art et le dandy. De plus, elle est la première à parler des femmes en termes de douleur et de liberté, et non de magazine. Et s'il manque parfois un peu d'instinct féminin à ce Zola femelle, admirons-la de créer, comme Sternberg, sa propre lumière.

VERGNES Gilbert

Né le 20 février 1937 à Casablanca. Tourne son premier long métrage comme film marocain.

L. M. — 1961 : *Est morte la mort.*

Cette bande se présente comme un pastiche effroyablement naïf et brouillon des séries B américaines et de ce néo-romantisme par quoi certains ont cru trop vite caractériser la N.V. Mais l'humour, où ce genre de films trouve d'ordinaire sa justification, fait ici entièrement défaut.

VERSINI André

Né le 23 novembre 1923 à Saint-Mandé (Seine). Acteur (théâtre, cinéma). Scénariste.

L. M. — 1961 : Horace 62.

VIERNE Jean-Jacques

Né le 31 janvier 1921 à Courbevoie (Seine). Nombreuses « mises en ondes » radio. Assistant (Y. Ciampi, P. Cadéac, J. Dassin). Réalisateur T.V.

L. M. — 1960 : *La Fête espagnole.* — 1961 : *Tintin et la Toison d'or.*

Passé à côté de la Révolution espagnole, semble se trouver plus à son niveau avec **Tintin**, incomparablement supérieur à **La Fête espagnole**, mais complètement raté.



VILLA Jacques R.

Né le 25 juillet 1927 à Tarbes. Journalisme. Cameraman reportage (Grande-Bretagne, U.S.A.). Assistant. T.V. marocaine, puis française (séries policières). Producteur T.V. : *Ballades étranges, Ballades merveilleuses.* Reportages pour *Cinq colonnes* et *Coulisses de l'exploit.*

C. M. — 1954 : *Vie des animaux.*

L. M. — 1959 : *Les Petits Chats.* — Prépare *Les Herbes folles.*

Interviewé, a déclaré que ses cinéastes favoris sont Clément et Clouzot. Se révèle dans son film comme un Grand Môme fasciné par cette pseudo-poésie de l'enfance créée par d'oublieux adultes.

WICHARD Michel

Né le 7 avril 1929 à Nogent-en-Bassigny (Haute-Marne). IDHEC. Assistant (H. Bromberger, L. Joannon, H.-G. Clouzot, M. Delbez, J. Mitry, Y. Allégret). Assistant radio. Scénarios. Films publicitaires. Crée à Stockholm, en 49, le Ciné-Club Franco-Suédois.

C. M. — 1953 : *Images des Feroe, Gueules noires à la neige.* — 1955 : *Changement de décor.* — 1958 : *Entre ciel et terre* (co. J. Harvey), *Visages d'Afrique.* — 1959 : *Salzburg* 1959.

L. M. — 1961 : *Le Quatrième Sexe.* — Prépare *Sadiquement vôtre.*

X.

Auteur du film « anonyme » de long métrage : 1962 : *Octobre à Paris.*

Réalisé sous l'égide du Comité Maurice-Audin, ce film est avant tout un irremplaçable témoignage sur la condition des Nord-Africains en France, et sur leur combat durant l'hiver 61-62 : un pathétique reportage au bidonville de Nanterre, quelques interviews (en français) de travailleurs musulmans, une longue discussion (en arabe) entre responsables locaux du F.L.N., enfin un compte rendu, par force partiel, des grandes manifestations d'octobre 1961 et de leurs suites, policières et politiques — tels sont les éléments-clefs de ce document capital pour l'histoire de notre temps.

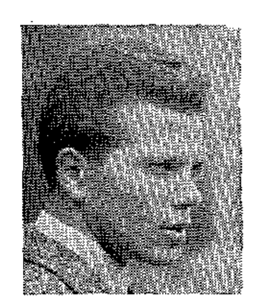
ZAPHIRATOS Henri

Né le 3 mars 1928 à Hanoï (Tonkin). Sciences-Po. Une pièce T.V. : *L'Anti-Œdipe*. Distributeur en Extrême-Orient. Producteur.

L. M. — 1960 : *Les Nymphettes*. — 1961 : *Tarass-Boulba*.

ZIMMER Pierre

Né le 15 décembre 1927 à Paris. Licence Lettres. Assistant (Christian-Jaque, J. Delannoy, J. Dassin, R. Clément). Producteur de courts métrages.



C. M. — 1951 : *Montréal-en-Bourgogne*. — 1952 : *Vézelay*. — 1953 : *Bernard de Clairvaux*. — 1954 : *La Châtelaine de Vergy*. — 1955 : *Allo, allo*. — 1956 : *Le Chemin des Français, Notre-Dame de Paris*. — 1957 : *Clarté dans la nuit*. — 1958 : *Gélinotte*.

L. M. — 1962 : *Donnez-moi dix hommes désespérés*.

Se veut plus documentaire, moins romancé que la deuxième partie d'**Exodus**, sur un thème semblable. L'intrusion d'acteurs connus et déplacés, la surimposition d'une intrigue sentimentale compromettent gravement *l'intention*. Les bons sentiments ne tolèrent pas les compromis.

POST-SCRIPTUM

Répétons-le : nous ne prétendons pas être « complets » ; et il est fort possible que le chef-d'œuvre de 1962, tourné en 16 au fond de sa province par quelque Rimbaud de la Paillard-Bolex, ait échappé à nos enquêtes ; *voici, tout au moins, celles* de nos lacunes que nous connaissons :

1) Ont été omis les noms de quelques cinéastes, parfois cités parmi les débutants de ces quatre dernières années, en fait déjà responsables antérieurement d'un ou plusieurs longs métrages : par exemple, Raymond Bailly (*Ma femme est une panthère*, mais aussi *L'Etrange Monsieur Stève* - 1957), Stany Cordier (*La Barque sur l'océan*, d'ailleurs inachevé, mais aussi *Maigret dirige l'enquête* - 1955 et *Paris Music-hall* - 1957), Hans Herwig (*La Fille du torrent*, mais aussi *Passion de femmes* - 1954), enfin Vicky Ivernel, mort accidentellement l'été dernier, dont *La Pendule à Salomon* avait été précédée d'un *Charcutier de Mâchonville* millésime 47. Ajoutons-y quelques inclassables : tel *Gaston Rebuffat, auteur de deux longs métrages* de montagne (*Etoiles et tempêtes* - 1955 et *Entre terre et ciel* - 1961), cantonnés jusqu'à présent aux séances de la salle Pleyel, ou tel Georges Damas, responsable d'innombrables docucus agricoles, et qui aurait, nous dit-on, enregistré sur pellicule quelque représentation du Parvis Notre-Dame (mais nous préférons attendre *L'Annonce* de l'ami Franju - cf. n° 101, page 10).

2) Omis également les auteurs — malchanceux — de films morts-nés, ou restés au stade du brouillon : ainsi Marc Aurian (*Emmanuelle*, court métrage qui n'est en fait que la première scène d'un long inabouti), Paul Vecchiali (*Les Petits Drames*, long métrage 16 encore muet), Max Zelenca (*Le Compromis, long métrage* 35 non sonorisé et, semble-t-il, abandonné) : liste hélas non limitative. A tous nous donnons rendez-vous à notre prochain dictionnaire.

3) Rendez-vous aussi donné à tous les prochains débutants, qui vont, dans les dernières *semaines de 62* ou les premiers mois de 63, mettre en chantier leur premier long métrage. Souhaitons donc bon vent et heureux accostage à Philippe Arthuys (musicien et court-métragiste), Daniel Aubry : *Le Voyeur*, François Billetdoux (*auteur-acteur*) : une comédie musicale, Charles Bitsch (assistant zélé, opérateur parfait), Gérard Blain (acteur N.V.) : *Nous les hommes*, Jean Canolle (scénariste), François Chalais (T.V.), Monique Chapelle (encore la T.V.), D. Colomb de Daunant (C.M.) : *L'Homme du Vaccarès*, Jacques Constant (scénariste), Jean Domarchi (critique) : *La Bachelière*, Philippe Durand (C.M.), Jacques Fabbri (acteur) : *Les Gros Bras*, Feri Farzaneh (C.M.) : *La Chouette aveugle, Samson François* (pianiste), Jean-François Hauduroy (C.M.) : *Le Corps de Diane*, Alain Jessua (assistant) : *Journal d'un fou*, Nelly Kaplan (C.M.), Marine Karmitz (assistant) : *Un hiver au Havre*, Serge Korber (C.M.) : *Le Jardin des voleurs*, Ado Kyrou (C.M.), Robert Lachenay (C.M.), José-André Lacour (auteur dramatique) : *L'Année du bac*, Claude Ligur : *Tante Jeanne*, Claude Loursais (T.V.), Jean-Claude Lubtchansky (C.M.), Bernard T. Michel (assistant), *Michel Mitrani (T.V.), Marcel Ophuls (C.M.)* : *Peau de bananes*, Maurice Pialat (C.M.), Roger Planchon (metteur en scène renommé), Maurice Pons (romancier), Jean-José Richer (assistant), Jean-Baptiste Rossi : *Compartiment tueurs*, Mario Ruspoli (C.M.), Raoul Sangla (C.M.) : *325.000 francs*, Jean-Claude Sée (C.M.), Carlos Vilardebo (C.M.), Raymond Vogel (C.M.), etc. Et toutes nos excuses à ceux que nous oublions.

Les notices critiques de ce dictionnaire ont été collectivement rédigées par Michel DELAHAYE, Jacques DONIOL-VALCROZE, Jean DOUCHET, Claude de GIVRAY, Jean-Luc GODARD, Fereydoun HOVEYDA, Pierre KAST, André S. LABARTHE, Luc MOULLET, Jacques RIVETTE, Eric ROHMER et *François TRUFFAUT*, avec le concours de Georges CHARENSOL et de Louis CHAUVET.

TROIS POINTS D'ÉCONOMIE

(Eléments pour un dossier)

I. PUBLIC

SON EVOLUTION

DONIOL-VALCROZE : Le public a évolué, mais il n'est pas sûr que ce mouvement soit irréversible. Il y a un peu plus de spectateurs qu'il y a dix ans pour les films de qualité : l'existence de salles spécialisées (Publicis) ou de certains circuits (Art et Essai) le prouve. Mais quand on voit où les gens font la queue, dans le même temps où ils boudent *Le Rendez-vous de minuit, Education sentimentale, Le Combat dans l'île* et, partiellement, le dernier Bergman, on peut se demander où sont les limites réelles de cette évolution.

Depuis quatre ou cinq ans, la critique, bien disposée à l'égard de la N.V., a joué finalement un rôle assez mince. D'abord, beaucoup de critiques tournés vers la N.V. et qui, de ce fait, inquiétaient la direction de leurs journaux, ont été écartés de tribunes importantes.

TRUFFAUT : Le public a probablement évolué de plusieurs manières.

a) par les bandes dessinées des journaux, la décentralisation théâtrale et surtout la télévision, il absorbe davantage de « fictions » qu'autrefois. A force, il devient lui-même scénariste, donc sceptique à l'égard des vieux schémas (cf. échec de *L'Oiseau de paradis*, du *Bateau d'Emile*, etc.).

b) Toutefois, s'il a soif de nouveauté, il refuse nettement l'expérimentation (cf. *Chronique d'un été*). Malgré la création des salles d'Art et d'Essai (ou en raison même des défaillances de celles-ci), il accepte *l'art* et refuse *l'essai*.

c) A cause de la T.V. et des achats à crédit, mais surtout à cause de la poussée démographique, le public diminue, mais, *dans le même temps*, rajeunit. (Importance des étudiants dans les villes universitaires, des moins de vingt-cinq ans), donc *extrême gravité* de l'interdiction aux moins de dix-huit ans pour les films de la N.V. (*Les Cousins, Jules et Jim, Vivre sa vie*).

DELAHAYE : Pour influer sur l'évolution du public, il faut faire en sorte qu'il puisse : *a)* voir *tous* les films, *b)* les apprécier à leur juste valeur. Le critique doit donc s'efforcer : *a)* de porter les films là où on ne les porte pas, *b)* de les faire apprécier. Cela peut se faire.

1) dans le cadre des ciné-clubs. Ceux-ci, en province, gardent une extrême importance. Mais l'animateur de club, qui n'a pas que cela à faire et n'a ni le temps ni la possibilité de tout connaître du cinéma, est trop souvent victime : *a)* de la confiance qu'il accorde à de pseudo-spécialistes, *b)* de la programmation souvent aberrante des organismes qui louent des films aux clubs. Le critique devra donc le conseiller ou l'épauler : l'animateur ne demande que cela. Celui-ci est aussi victime de : *c)* certains présentateurs qui, mus par le gain, sont toujours prêts à présenter n'importe quoi et n'importe comment. Ce sont en général des gens qui gagnent déjà confortablement leur vie dans un autre métier, ce qui explique leurs plus grands besoins d'argent. Celui qui accepte de présenter, par exemple, *Les Sorcières de Salem*, tout en se disant (et disant, sous cape, autour de lui) que le film « est une merde », celui-là, que le film soit ou non ce qu'il dit, méprise et son public et le cinéma. Pis : il leur fait du tort. Le critique doit au contraire se refuser absolument à présenter : *a)* les navets, *b)* les bons films que, pour une raison ou pour une autre, il ne se sentirait pas en mesure de défendre convenablement, *c)* les films doublés ou massacrés de toute autre façon. L'animateur de club est toujours, de ce refus, plus flatté que fâché. Mieux : il en tire souvent parti pour améliorer ses programmes.

2) Hors ciné-clubs. De nombreux organismes culturels ne demandent qu'à organiser des premières de films en instance de sortie ou à présenter dans leur ville des films qui n'y ont jamais été distribués. Pour amener ces films en province, trois solutions : demander à l'auteur, au distributeur ou au producteur. Celui-ci, parfois, méfiant ou désorienté, fait difficulté. Il a tort. Le public de province,

avide de spectacles qu'on lui refuse ou lui mesure, est prêt à accueillir ces films à cœur ouvert : (*Lola* et *Une femme est une femme*, tous deux « échecs commerciaux », ont toujours beaucoup de succès). De plus, la presse locale (qui couvre, suivant les cas, de trois à huit départements) annonce la présentation et ensuite la commente : la publicité faite au film est très grande.

On influe par là sur la distribution, car il arrive qu'un film ainsi présenté soit repris, pour exploitation commerciale, par un exploitant local désireux de mettre à profit le succès du film. D'où choc en retour sur le producteur.

Pourquoi ne pas commencer par là ? La critique orale et itinérante doit être l'indispensable complément, voire la base, du métier de *critique*.

LA N.V. ET LE PUBLIC

DONIOL-VALCROZE : Il est certain que la plupart des succès de la N.V. ont été des succès de malentendu. Le public a aimé *A bout de souffle* comme il aurait aimé un western et non pour sa part de novation ; *Les Quatre Cents Coups* parce que c'était une « histoire de gosses », sans être sensible à l'anticonformisme de l'entreprise, et il fait aujourd'hui un triomphe à *La Guerre des boutons*, film conventionnel, mais « histoire de gosses » également. Le public ne fait aucun effort de culture, d'intelligence ou de sensibilité pour aller au-devant de ce que lui propose l'écran. Il « laisse venir ». Le courant passe ou ne passe pas, en vertu de règles mystérieuses et fluctuantes.

DE GIVRAY : Il faut distinguer. Le public a pu assimiler certaines innovations (dans la prise de vues ou le montage), il se refuse à d'autres. Il faudra beaucoup de temps pour que le public accepte des films anti-anecdotiques. De toute façon, le courant est irréversible. Les films de la tradition dite de la qualité sont devenus quasiment invisibles. La N.V. a donc eu l'avantage de démoder, de ridiculiser ces films de tradition qui jouissaient d'un faux prestige, mais les films N.V. n'ont pas toujours réussi à combler le vide ainsi creusé (trop de films du type « tour de force » ou « irresponsable »). Les vieux professionnels sont en droit de reprocher au jeune cinéma d'avoir détourné une partie de leur public, mais eux-mêmes ne méritaient pas l'attention qu'on leur accordait.

On peut même avancer que les gens sérieux et redoutables n'ont permis l'éclosion de la N.V. que dans la mesure où ils ont *senti que* leur vaisseau commençait déjà à sombrer... Chaque distributeur a eu alors un jeune poulain, systématiquement, à tout hasard. Pendant un temps, *le sérum* N.V. *a réussi* à maintenir une survie dans le corps malade de la production, mais le miracle ne pouvait guère durer.

MOULLET : La seule façon objective d'étudier les réactions du public au phénomène N.V. est de considérer le nombre de tickets *payés obtenus par* les films Nouvelle Vague comparativement à ceux de l'ancienne. C'est, plus exactement, la moins subjective, car d'une part est révélé publiquement le nombre *d'entrées en* exclusivité dans les huit villes les plus importantes de l'exploitation métropolitaine, d'autre part, les principes de la distribution faussent la valeur des chiffres (*voir* chapitre distribution), de même que les imprévus auxquels est soumise ladite distribution — beau fixe, ciel variable, orages ou attentats nocturnes. Néanmoins, ces chiffres sont éloquents, ne serait-ce que parce qu'ils répondent à l'absence de vérité absolue qui, par essence, caractérise, au contraire des faits artistiques, les faits commerciaux, plus particulièrement dans le domaine du cinéma, où le public, malheureusement, paye avant d'avoir vu le film, et non après, comme la logique l'exigerait.

En gros, *les entrées* N.V. *sont* égales ou légèrement inférieures aux entrées A.V. Pour les années 58 à 61, nous trouvons en tête *La Vérité* (A.V., 977.000 entrées), *Les Liaisons dangereuses* 1960 (N.V., 957.000), *Les Tricheurs* (A.V., 935), *Les Grandes Familles* (A.V., 828), *La Vache et le Prisonnier* (A.V., 784), *Orfeu Negro* (N.V., 780), *Les Amants* (N.V., 678). Entre 650 et 450.000, suivent 1 film N.V. et 15 films A.V., films à vedettes à circuits fixes et rendements presque identiques. Entre 450 et 350, 6 films A.V. et 5 *films* N.V.

A la queue (20.000 à 10.000 entrées), 9 films A.V., 9 films N.V. A l'extrême queue (moins de 10.000), 5 A.V. (*Amour, autocar et Cie, Bourreaux d'enfants, Business, La Nuit des suspects, Yves Montand chante*) contre 5 N.V. (*Les Fils de l'eau, La Grande Muraille, Lettre de Sibérie, La Passe du diable, Le Propre de l'homme*).

Notons que les meilleures recettes A.V. sont dues à des sujets N.V. édulcorés, et que *les meilleures recettes* N.V. sont le fait de précurseurs déjà fort tentés par le Système.

En tête de la pure N.V., viennent *Les Quatre Cents Coups* (450.000), *Les Cousins* (416), *A bout de souffle* (380), chiffres excellents. Suivent *Hiroshima mon amour* (255), *Les Dragueurs* (241), *A double tour* (239), *L'Amérique insolite* (153), bons résultats. Ensuite, résultats moyens pour *Les Bonnes Femmes* (136), *Tirez sur le pianiste, Le Beau Serge, Les Mauvais Coups, La Tête contre les murs, Les Jeux de l'amour, Un couple* (100), *Le Farceur, Les Yeux sans visage, Une aussi longue absence, La Morte-Saison des amours* (80). Les mauvais résultats enfin : *Lola, Le Bel Age, Goha, Les Godelureaux* (53), *Moi, un noir* (32), *La Pyramide humaine, Le Huitième jour, les Lâches vivent d'espoir, Pantalaskas, Lettre de Sibérie, Les Fils de l'eau.*

Notons tout de suite que ces chiffres, tous empruntés à l'excellent hebdomadaire *Le Film Français*, n'ont *aucune signification sur le*



Claude Mann et Jeanne Moreau dans *La Baie des Anges,* de Jacques Demy.

plan commercial. La grande majorité de ces films N.V. ont réalisé de bien meilleures affaires que les films du Système qui les précèdent, étant donné leur faible coût. Le bénéfice net de *Lola* (78.000 entrées) est très probablement supérieur au manque à gagner du *Secret du Chevalier d'Eon* (119.000), d'*Une vie* (261.000), voire de *La Fayette* (500.000 environ). Avec un film N.V. de 40 millions, on « culbute » fréquemment, ce qui est presque impossible pour un film A.V., quel que soit son coût.

Les chiffres d'entrées de la majorité des films N.V. sont presque incroyables, si l'on songe qu'ils ont été réalisés en vue d'une audience fort limitée, contrairement aux trois quarts des films, « faits pour tous », et souvent placés loin derrière eux.

Le public des années 58-60 fit à la N.V. un accueil beaucoup trop chaleureux, dû essentiellement à la curiosité, au snobisme et à la carence des films A.V. d'alors. Ce succès fit croire aux prétentions commerciales des nouveaux réalisateurs, lesquels, pour bien montrer leur désintéressement, décidèrent de faire des films d' « avant-garde » sans concession aucune (*Le Petit Soldat, Les Bonnes Femmes, Marienbad, La Morte-Saison des amours,* etc.) ou des films pour les quartiers, qui contredisent le public snob qui les avait lancés (*Tirez sur le pianiste*). La curiosité passée, les recettes 60-61 chutèrent considérablement, d'autant que l'A.V. entamait une violente campagne d'opinion contre ceux qui risquaient de la faire déchoir. De plus, la N.V. traditionnelle des ex-assistants obtenait des bides étonnants.

Après cet insuccès souvent involontaire, la N.V. revint en 1961-1962 à des audaces moins apparentes ou joua le double jeu, ce qui lui permet aujourd'hui de regagner le terrain perdu (cf. *Jules et Jim, Les Sept Péchés capitaux, Cléo,* etc.).

La réaction favorable du public a souvent été démentie par la presse et l'A.V., au moyen de quatre arguments :

1. — Le succès de la N.V. diminue consi-

dérablement au fur et à mesure que l'on s'éloigne de Paris et des salles d'exclusivité et que l'on s'adresse au *gros public sain et stable* des petits cinémas. L'argument est d'une irrécusable habileté car *seuls* les chiffres d'entrée de ces petits cinémas restent secrets. Seuls les producteurs intéressés et le C.N.C. les connaissent. Mais ceux qui fréquentent ces salles méconnues savent qu'en règle générale les recettes sont plus ou moins identiques quel que soit le film. A Pelleport ou à Tarare, on va au ciné pour aller *au ciné, et* au ciné que l'on préfère, non pour aller voir un film. Les résultats dépendent donc du choix de l'exploitant, non du public (cf. distribution).

En ce qui concerne l'exclusivité provinciale, les entrées des films N.V. les plus *attirants* y sont moins nombreuses que celles de l'exclusivité parisienne, dans des proportions assez identiques à celles des plus forts succès de... l'A.V. (66 % environ pour *Les Tricheurs, Les Quatre Cents Coups* et *Les Cousins*). Mais si la masse des films A.V. marche mieux en province, la masse des films N.V. marche mieux à Paris. Il y a de rares et brillantes exceptions : certains films N.V. considérés comme des tapes *(Tirez sur le pianiste)*, ou des essais ésotériques paraissant interdits au grand public (*Les Godelureaux*) marchent mieux en province parce qu'il y a des vedettes à leur affiche. On remarque que les films qui marchent *mieux en province* qu'à Paris obtiennent des résultats totaux médiocres, et que tous les grands succès marchent mieux à Paris, sauf rares exceptions.

Le commerce étant un exercice d'appréhension dialectique de la *réalité, dont* la *négation* s'appelle la faillite, ce serait être mauvais commerçant que de vouloir établir à toute force en un domaine une stabilité artificielle qui satisferait la paresse des producteurs et distributeurs, *mais qui sera toujours* niée par la nature. La seule stabilité actuelle est, en fait, non celle du public de base des quartiers et de la province (1), trop aisément influencé, mais celle avec laquelle Paris influe sur la province. De plus, ces films peuvent faire de l'argent en province, ce qui eût été impossible il y a quelques années, tandis que les *Sissi* applaudis à Nancy et à *Bordeaux font* de moins en moins d'argent à Paris. La N.V., *travaillant* d'abord pour Paris, suit donc les lignes de force qui agissent sur le public, à l'encontre de l'A.V., antipublic et anticommerciale.

2. — L'ésotérisme et la noirceur de la N.V. font fuir le public des salles, comme en témoigne la baisse générale des entrées.

Voyons les chiffres :

1957 : Angleterre, 915 millions; Italie, 758 millions; France, 411 millions.

1958 : Angleterre, 754 millions; Italie, 730 millions; France, 371 millions.

(Perte : 40 millions — pas de N.V.)

1959 : Angleterre, *601 millions;* Italie, 748 millions; France, 354 millions.

(Perte : 17 *millions* , *début* de la N.V.)

1960 : Italie, 750 millions; France, 353 millions.

(Perte : 1 million — triomphe de la N.V.)

1961 : France, *337 millions.*

(Perte : 17 millions — reflux de la N.V.)

Il est donc exclu que la N.V. ait précipité la baisse des entrées; on peut même avancer qu'elle figure parmi les facteurs *qui ont* enrayé la crise de 1958, grâce à la curiosité qu'elle a suscitée et au regain d'intérêt envers le cinéma qu'elle a provoqué : elle a attiré en effet le public non seulement vers ses propres œuvres, mais vers le *cinéma en général* et vers les films de l'A.V. Preuve supplémentaire : dans les pays sans N.V. (Angleterre, Allemagne), la crise a été catastrophique, tandis qu'en Italie, où la N.V. est très importante, la balance *reste stable.*

Il se peut cependant que certains distributeurs et exploitants mal avisés aient tué leur poule aux œufs d'or en passant coup sur coup des films N.V., sans les doser ni prendre le temps d'habituer un public *marqué* par la tradition. Mais, si des spectateurs ont été perdus, cela tient, non aux films, mais aux exploitants, qui étaient libres de choisir également des films A.V., toujours nombreux.

Vouloir plaire au public à toute force est dangereux, car un large pourcentage d'humains étant masochiste, on *ne peut* lui plaire qu'en lui déplaisant.

3. — Nombre de films N.V. ne peuvent trouver de public ni de salles, et restent dans les blockhaus (*total variant* de 30 à 80 suivant les journaux). En fait, 22 films vieux de plus de 20 mois (durée au-delà de laquelle un film peut être considéré comme insortable) sont inédits à Paris. Ce sont : *Un jour comme les autres* (Bordry), *Merci Natercia* (Kast), *La Ligne de mire* (Pollet), *L'Engrenage* (Kalifa), *Sikkim* (Bourguignon), *La Mort n'est pas à vendre* (Desreumeaux), *Au cœur de la ville* (Gautherin), *Les Petits Chats* (Villa), *Morambong* (Bonnardot), *Le Petit Soldat* (Godard), *Play-boys* (Félix), ces trois derniers inédits par la seule faute de la censure, soit 11 films N.V. contre 11 films A.V. : *Les Copains du dimanche* (Aisner), *Ça aussi c'est Paris* (Cloche), *Trois Pin-ups comme ça* (Bibal), *L'Or de Samory* (Alden-Delos), *La Blonde des tropiques* (Roy), *Un homme à vendre* (Labro), *Le Train de 8 h. 47* (Pinoteau; film inachevé) (2), *Le Tout pour le tout* (Dally), *L'Espionne sera à Nouméa* (Péclet), *Chasse à l'homme* (Mérenda), *Qu'as-tu fait de ta jeunesse ?* (Daniel-Norman). Aucun de ces films n'est interdit par la censure.

(1) D'ailleurs, ces salles ont tendance à disparaître.

(2) Que nous faisons *entrer ici en ligne de compte,* malgré cela... Tout comme on l'a fait à maintes reprises pour les bilans concernant les films de la N.V.



Liberté, de Jean Rouch.

LA N.V. ET LA PRESSE

DONIOL-VALCROZE : La presse « pour » a joué un rôle important pour faire connaître la N.V., malgré les ricanements protecteurs de la presse « contre ». Aujourd'hui, la presse « contre » est encore plus haineuse qu'au départ et on se demande pourquoi, étant donné la part d'échec importante et inévitable de la N.V. La presse « pour » est elle-même divisée en petites chapelles, d'où son absence d'efficacité.

TRUFFAUT : a) La critique fait l'affaire pour les films moyens. Pour *Marienbad*, elle a été incapable d'expliquer le film ou même de le présenter sous un certain style. Qu'on ne dise pas que c'est de la faute de *Marienbad*. La critique avait déjà démissionné en plusieurs grandes occasions, devant *Ordet* de Dreyer, par exemple.

b) La presse n'a pas su juger *froidement*. Elle a perdu *tout sang-froid*. Même les meilleurs chroniqueurs ont cédé à la critique d'humeur, les sursauts de lâcheté alternant avec les sursauts de courage. A mon avis, ils auraient dû défendre sans restriction les rares films N.V. qui étaient inattaquables socialement et moralement, comme *Les Oliviers de la justice* et *L'Enclos*. C'eût été stratégiquement habile et sain, et utile pour l'ensemble de la N.V. Par ailleurs, ils devraient renoncer à parler travellings et « direction d'acteurs », car cela les ridiculise neuf fois sur dix. Une bonne explication de texte ou de scénario suffirait.

La critique, face aux films N.V., devrait moins juger que *décrire*, moins louer ou blâmer qu'*expliquer*. Un bon parti pris consisterait à parler des films comme s'ils étaient anciens de deux ans, ce qui est d'ailleurs le cas quelquefois.

On oublie qu'avant l'arrivée de la N.V. proprement dite, les premiers films de Boisrond, Lefranc, Camus, Boissol, Hossein étaient systématiquement loués par la critique désireuse d'aider les nouveaux venus. A l'époque, les critiques croyaient qu'il était difficile de faire des bons films et que les producteurs

étaient toujours responsables des erreurs artistiques.

ROHMER : La presse a été, pour ainsi dire, toujours excellente. Connaît-on beaucoup de films N.V. qui n'aient pas eu une majorité de critiques favorables ? Il est vrai qu'un film N.V. — qui ne possède point d'autres atouts — a généralement besoin d'une faveur *unanime*, étant donné l'esprit du public, les conditions de l'exploitation, la conception actuelle de la publicité.

TRUFFAUT : Je ne suis pas tout à fait d'accord avec Rohmer. La presse a été souvent :

a) Unanime sans conviction : *Le Testament d'Orphée*;

b) Presque unanime, mais maladroite dans l'éloge : *Marienbad, Paris nous appartient, Le Signe du Lion, L'Enclos, Les Oliviers de la justice;*

c) Trop tiède ou embarrassée : *Lola, La Morte-saison des amours, La Pyramide humaine, La Menteuse, Léviathan, Les Honneurs de la guerre, La Tête contre les murs, Le Rendez-vous de minuit*;

d) Nettement injuste : *Saint-Tropez blues, La Récréation, Les Bonnes Femmes, Une femme est une femme, Climats, Crésus, Un couple.*

Pour démentir ma réputation de bénisseur systématique j'ajoute qu'elle a été trop gentille avec *La Fille aux yeux d'or, Tirez sur le pianiste, La Poupée, Orfeu Negro, Me faire ça à moi, Vie privée, Arsène Lupin contre Arsène Lupin*, etc.

LABARTHE : Je pense qu'à de très rares exceptions près, *la critique* n'a pas joué le rôle qu'elle aurait dû. Souvent par bêtise, la plupart du temps par simple paresse, il est évidemment plus *facile de suivre* le courant. Le manque total de *discernement* a d'ailleurs pour beaucoup contribué à étendre la confusion aux yeux du public déjà passablement conditionné par une publicité abusive (on a bien vu un film de Denys de La Patellière, *Rue des Prairies*, revendiquer l'étiquette N.V.). Après *Les Quatre Cents Coups*, après *Les Cousins*, après *A bout de souffle*, ce ne sont pas Truffaut, Chabrol et Godard qui furent encensés, mais *ce qu'ils représentaient*, le *mythe* naissant de la Nouvelle Vague, avec *tout* ce qu'il charriait déjà d'enfantillages, de forfanterie et de bluff. Inversement, il suffit, un peu tard, d'un seul échec (*Les Bonnes Femmes, Une femme est une femme*) pour que *l'ensemble* de la N.V. fût chaque fois incriminé. C'est pourquoi je dis que, dans un cas comme dans l'autre, la critique spécialisée n'a pas fait son devoir. Et qu'on ne vienne pas me raconter que la critique sérieuse est une question de tribune : Bazin écrivait même dans *Le Parisien libéré* sans avoir à en rougir.

LA N.V. ET L'ETRANGER

MOULLET : La N.V. n'est pas un phénomène uniquement français. Il y a des N.V. allemande, anglaise, italienne, américaine, argentine, japonaise, russe, polonaise, et même espagnole. Notre N.V. est née en partie de l'exemple italien des années 44, mais elle a lancé le mouvement sur le plan international; elle a obtenu des succès publics et critiques dans les diverses parties du monde, ce qui a incité les producteurs et réalisateurs locaux à reprendre la formule française. En fait, le jeune cinéma français est actuellement le seul à connaître le succès international. Si *Shadows* a plu aux critiques européens, le public l'a accueilli assez froidement. Et la N.V. italienne, malgré toutes ses qualités, intéresse presque uniquement la péninsule.

Notre cinéma, que l'on dit *ésotérique, sophiste*, choquant, anti-public, a donc une audience beaucoup plus large et variée que le cinéma traditionnel, plus *simple et moins* difficile, des pays concurrents. Peut-être cela tient-il à ce que notre N.V. des années 1959-60 est arrivée à l'heure favorable, ni trop tôt, ni trop tard. L'originalité moins poussée des autres N.V., venant en retard par rapport à la nôtre, a pu *décevoir un* public amateur de neuf, qui a donc continué à faire confiance au jeune cinéma français.

Tout comme l'A.V. française, et avec une maladresse égale, certains jeunes réalisateurs étrangers, belges, allemands, italiens, américains, ont copié notre N.V. Ils n'en ont retenu que certaines particularités extérieures. La façon de tourner, la grossièreté du dialogue, le choix des thèmes, et non les *raisons* de ces particularités extérieures.

PREVISIONS

DONIOL-VALCROZE : On ne peut « prévoir » l'évolution du public, mais il faut savoir que cette évolution est et sera de plus en plus conditionnée par *toute une série* de facteurs nouveaux : l'élévation du niveau de vie moyen des Français (autos, T.V., week-ends, vacances, etc.) *fait que les gens* sont de plus en plus sollicités par d'autres formes de distractions. Il faudrait tenir compte de ces facteurs nouveaux, au *lieu de* les déplorer comme le font certains : nul doute que le cinéma ne puisse s'en accommoder.

DELAHAYE : De même que le public « moyen » (l'ex-public attitré de telle salle de quartier, tel jour de la *semaine*) *tend* à aller vers la T.V., de même celle-ci est et deviendra de plus en plus le débouché des metteurs en scène « *moyens* » : *cf.* parmi ses actuels techniciens, le nombre élevé d'anciens de l'IDHEC, qui est maintenant devenue l'antichambre plus du petit écran que du grand.



Nita Klein dans *Muriel,* d'Alain Resnais.

II. DISTRIBUTION

CONDITIONNEMENT DU PUBLIC

DONIOL-VALCROZE : Le public est conditionné par la distribution, dans toutes les mesures et inconsciemment, autant que l'information par la presse. Il ne sait absolument pas ce que signifie le mot « distribution », se moque de la cuisine intérieure du cinéma. Il accepte ou récuse ce qu'on lui offre, un point c'est tout.

LABARTHE : Le conditionnement du public par la distribution (ou par la publicité) n'est pas sensiblement différent de celui auquel la critique elle-même croit souvent échapper mais qui, en fait, la « tient » d'une façon ou d'une autre. Il suffit de se reporter quelques années en arrière. Quel est le critique qui n'a cru un instant, et avec la meilleure foi du monde, qu'enfin un nouveau cinéma français naissait avec Boisrond, Boissol, Joffé et consorts ? C'est qu'à l'époque, *relativement* à une certaine idée du cinéma français, la venue de ces hommes avait un sens : rien de pis ne pouvant arriver, il était raisonnable de croire que tout ce qui survenait était estimable.

Il en va de même en ce qui concerne le conditionnement du public — ce qui rend extrêmement dangereux en ce domaine le maniement des idées générales. Ce n'est pas parce que *La Guerre des boutons* a fait un malheur dans le circuit « Balzac-Helder-Scala-Vivienne » que tout film ressemblant comme un frère à celui-ci fera nécessairement la même carrière, serait-ce dans le même circuit. En toute objectivité, il faudrait faire entrer en ligne de compte les quelques films qui précédèrent celui de Y. Robert à l'affiche. Mais même alors, ce serait trop simple. Car au moment où le public est conditionné par la publicité et autres astuces de distribution (par exemple le Club des Avant-Premières), il l'est également par ailleurs et dans une

foule de domaines divers : la politique, la chanson, la vie civique, la météo, etc. Tout conditionnement se voit donc d'emblée lui-même soumis à un faisceau d'autres conditionnements qui en modifient *obligatoirement* la trajectoire et rend les résultats supputés très aléatoires. Tout se passe en somme comme si la *totalité des conditionnements* (cette manière d'éliminer au maximum le hasard) aboutissait à créer une nouvelle forme de hasard — tout aussi imprévisible (rappelons par exemple que les producteurs de *La Guerre des boutons* crurent si peu au succès du film qu'ils revendirent l'affaire au cours du tournage).

Toutefois ces considérations générales ne prouvent pas *l'inutilité des manœuvres. On* pourrait même dire, au contraire, que toutes les astuces de distribution se montreraient *très efficaces*, si elles parvenaient à servir au public de *points de repères.* Et peut-être en arrive-t-on ainsi à suggérer un tableau signalétique, une sorte de table des repères, destiné à guider le public, non plus en le bluffant, mais en l'informant. A cette condition, et, sans doute, à cette condition seulement, peut-on concevoir une différenciation des circuits. Le problème ne serait plus alors d'attirer coûte que coûte les spectateurs quelle que soit la salle et quel que *soit le film projeté, mais* très simplement de l'orienter, de le renseigner à l'avance sur la nature du spectacle qui l'*attend. C'est* là *évidemment* faire fi du conditionnement magique, forcé, mais c'est, à notre avis, la seule façon de ne pas aller au devant des incompréhensibles échecs sur lesquels les distributeurs passent la moitié de l'année à rêver.

GODARD : Le public est entièrement conditionné par la distribution, au même titre que ceux qui veulent se laver les mains par le savon Palmolive. Le public reçoit ce qu'on veut bien lui donner, quand on le veut bien, et où on le veut bien.

L'idéal du distributeur est bureaucratique : c'est de distribuer toujours le même produit, aux mêmes gens, au même endroit, et qui rapporte toujours la même somme. Au contraire, quel qu'il soit, le producteur est davantage un chantre qui vit dans l'imaginaire : celui de Toto, de Maciste, de *Marienbad ou* de la Bible. Il se trouve seulement qu'il y a de bons et de mauvais chantres.

KAST : Chaque fois qu'on ouvre un hebdomadaire corporatif, on lit des interviews, des *déclarations, éventuellement des* articles écrits à la main, de producteurs, distributeurs ou exploitants dont le leit-motiv est : le public *doit avoir* la parole, c'est lui qui décide. En somme, si on suit bien leur raisonnement, il s'agirait d'une espèce de vote où le public disposerait d'un bulletin qui serait son billet d'entrée. C'est évidemment une très jolie conception de la démocratie. Elle est tout de même un peu surprenante, quand on sait ce que pensent de la démocratie, de *façon générale*, les gens qui se livrent à ces interviews, mais il faut être gentil avec son prochain : admettons donc qu'ils ont un esprit démocratique.

Mais une chose est troublante : c'est qu'il n'y a pas lieu d'employer le vocabulaire démocratique étant donné que ça ne se passe pas du tout comme ça. Le public, en fait, n'est pas du tout libre de choisir le film qu'il veut *aller voir, le film qu'il ne veut pas aller voir.* Il y a cercle vicieux, car s'il ne va pas voir tel film, c'est qu'il a eu moins de publicité que tel autre, qu'il est passé dans une seule salle, quand tel autre en a eu dix. Le cas limite est celui du film qui ne passe pas du tout dans certains endroits, parce qu'on ne veut pas courir le « risque » de l'y programmer. Donc quelqu'un choisit *à la place* du public.

Il y a une autre pétition de principe : les films ne sont pas tous à égalité les uns avec les autres. Il n'y a pas une république des fins en soi où tous les films naîtraient libres et égaux. Ils ne naissent pas tels, car ils n'ont pas accès aux mêmes moyens de diffusion. C'est donc une *escroquerie extraordinaire* que de ne pas tenir compte de cet état de fait. Un film qui sort dans la meilleure salle, à la *meilleure saison*, à la meilleure date, avec la meilleure publicité, n'est évidemment pas à égalité avec un film qui sort dans une petite salle, à une mauvaise date et sans publicité. C'est donc par un tour de passe-passe absolument antidémocratique — pour reprendre notre terminologie — qu'on peut dire que ces deux films se trouvent à égalité. *Il est évident* que si un film fait 60.000 entrées au mois d'août dans une certaine salle, on doit en conclure qu'*il a eu plus de succès* que le film qui fait également 60.000 entrées au mois de décembre dans cette même salle. Or on *ne tient jamais* compte de cela dans les statistiques.

Généralement, il y a dans *toute* statistique un élément dont on ne tient pas *compte.* Ainsi, lorsqu'on évalue les accidents d'autos, on dit par exemple : il y a davantage d'accidents après le *déjeuner. Mais deux* facteurs interfèrent, qu'on ne peut absolument pas séparer : d'abord le fait qu'il y a plus d'autos *en circulation* après le déjeuner, ensuite le fait que les conducteurs ne sont pas dans le même état physiologique après le déjeuner qu'avant. Attribuer l'accroissement des accidents à l'une ou à l'autre cause et à elle seule conduit à l'erreur. Or, c'est à une opération analogue qu'on se livre dans le cinéma, avec cette circonstance aggravante qu'on *joue délibérément* de l'ambiguïté des statistiques pour accroître la confusion.

Si on ne dit pas combien un film a coûté, quel est son budget de publicité, dans quelle salle il sort, dans quels circuits et quelles circonstances, on n'a rien dit. Ces *statistiques en soi* sont frappées de nullité, et c'est par une sorte d'escroquerie intellectuelle, consciente ou inconsciente, *que le mot succès* est considéré comme un résultat absolu. En fait, ce n'est pas le résultat absolu qui compte. Il est *évident que*, si un film de 600 millions (je n'en désigne aucun, mais je pense à un cas bien précis) fait 300 millions de recettes,

on doit admettre qu'il a perdu 300 millions. Or, on le présente en grand champion, contre un autre qui n'a fait que 100 millions de recettes, mais qui n'en a coûté, lui, que 20. On voit que le mot succès n'a pas du tout le même sens pour chacun de ces deux films. Il faudrait donc trouver une sorte d'équation comportant une variable, qui, si on veut vraiment faire des statistiques intellectuellement satisfaisantes, tiendrait compte des facteurs publicité, dates, et surtout prix de revient. Si on ne tient pas compte des conditions de fabrication et d'exploitation, on ne peut absolument pas définir ce qu'est le succès.

CIRCUITS SPECIALISES

KAST : Cette distinction est le fait de toute une tendance, dans la distribution et l'exploitation, qui se résume à ceci : puisqu'il y a un nouveau cinéma, qui s'adresse à un public différent dont la sélection commence à s'opérer, eh bien, ce cinéma n'a qu'à se manifester dans de petites salles spécialisées où ceux qui aiment cela (sous-entendu : des sortes de monstres portant l'étoile jaune des intellectuels au revers de leur veston) auront leur cinéma à eux, dans leurs salles à eux, tandis que le bon gros public démocratique qui vote pour *Ben Hur* ira, lui, au Gaumont Palace. Je trouve qu'il y a dans ce raisonnement quelque chose d'extrêmement faux, d'abord, ensuite d'extrêmement dangereux.

Dangereux, car ce système revient à créer une sorte de ghetto; or, dans tous les domaines, y compris dans le domaine intellectuel, les ghettos sont néfastes. En effet, à partir du moment où l'on crée délibérément un cinéma rigoureusement spécialisé : *a)* on enlève à ce cinéma toute possibilité d'atteindre le grand public, donc on prouve exactement ce que certains veulent prouver contre nous; *b)* à partir du moment où existe ce ghetto, il est évident qu'on ne peut plus en sortir : il faudra donc adapter ce qu'on voudra faire aux dimensions de ce ghetto, c'est-à-dire, en fait, collaborer au développement de sa propre prison.

Il est certain qu'il y a eu un moment où les cinémas d'essai et de recherche ont été un facteur positif : ils ont permis à un certain nombre de films (entre autres ceux d'Antonioni, Bergman, etc.) d'être montrés à une partie du public. Au moment de leur création, ils représentaient donc un phénomène extrêmement positif. Mais, à partir du moment où l'on nous dit : le cinéma que vous faites sera réservé à ces salles, et uniquement à elles, je dis qu'on veut non seulement nous enfermer, mais nous étouffer.

Il se cache donc derrière cette tendance une manœuvre extrêmement sournoise, tendant à l'implantation d'une différenciation entre un cinéma public et un cinéma intellectuel, lequel ne serait pas du cinéma. Conclusion logique du raisonnement : Pourquoi en faites-vous ? Aboutissement pratique : nous enlever les moyens d'en faire.

ROHMER : La distinction dont il est question ne répond pas à grand-chose pour le moment, mais elle existe et il vaut mieux partir de ce fait que construire dans l'utopie. La création de plus en plus nombreuse de petites salles pour cinéphiles est un bon signe. C'est l'infrastructure qu'il convient d'abord de laisser s'organiser. La superstructure suivra. Le seul vœu que l'on puisse émettre est que le second circuit ne cède pas au rite de l' « exclusivité ». Un film insolite exige l'accoutumance. L' « essai », semble-t-il, devrait être traité comme le « répertoire », c'est-à-dire comporter des « cycles » plus longs, plus espacés, plus constants que ceux du cinéma commercial. La production et la distribution devraient être pensées en fonction de la durée et de la nature de ceux-ci.

A l'heure actuelle, aucun producteur ne se décidera à tabler uniquement sur le second circuit (sauf dans le cas bien déterminé d'essais purs, de documentaires), de sorte que celui-ci ne comprend que des laissés pour compte. Cette situation est illogique : c'est le second mode de distribution qui devrait être visé d'abord, le premier intervenant ensuite comme consécration du succès. C'est ce qui se passe, par exemple, dans l'édition (Livre de poche, etc.). Toutefois, on conçoit mal actuellement comment la logique pourrait l'emporter sur la tradition. Est-ce parce que la production d'un film immobilise un capital trop élevé ? En fait, ce capital étant fictif, il ne s'agit que de maintenir un peu plus longtemps le crédit, la confiance. La spéculation, ici, devrait aller dans le même sens qu'en peinture où un tableau prend — du moins peut prendre — de la valeur avec le temps. C'est la seule spéculation qui soit conforme avec les exigences de l'art : toute autre jette dans les bras du commerce.

TRUFFAUT : L'erreur des distributeurs est de continuer à répartir un produit de plus en plus varié, comme si ce produit était standard. Standard, il ne le fut jamais, il l'est aujourd'hui moins qu'autrefois. Certains films ne peuvent être lancés que par la critique parisienne, d'autres, par le public de province, d'autres encore par les libraires ou par la radio.

Le désarroi des distributeurs français depuis quatre ans a favorisé considérablement l'activité des Frères Jo et Sammy Siritzky. Leur maison de distribution (Athos Films) a pris en charge les films de Walt Disney en France, mais aussi *Le Mécano de la Générale* et certains films N.V. : *Cléo de 5 à 7*, *La Poupée*.

Leur importance est plus grande encore dans le domaine de la programmation où tout était à faire. Les Siritzky programment 10 salles sur 18 aux Champs-Elysées, de nombreux cinémas d'Art et d'Essai dans toute la France et de grandes salles dans les grandes villes. *Ces films leur doivent tout : Le Bel âge, Le Temps du Ghetto, Cléo de 5 à 7, La Poupée, Un Cœur gros comme ça.*

Ces films leur doivent beaucoup : *Le Beau Serge, Les Dragueurs, L'Eau à la bouche,*



Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Marc Bory, Françoise Brion, Pierre Vaneck et Michel Auclair dans *Les Egarements*, de Pierre Kast.

Zazie dans le métro, Marienbad, Tire-au-flanc 62, Jules et Jim, Vivre sa vie.

Ces films leur doivent... leur sortie champs-élyséenne : *Quai Notre-Dame, La Pendule à Salomon, Le Petit garçon de l'ascenseur, Le Cœur battant, Les Honneurs de la guerre.*

Ces films dont ils n'ont pas voulu s'occuper, auraient pu être sauvés ou mis en valeur par eux : *Le Testament d'Orphée, Tirez sur le pianiste, Le Signe du lion, Lola, Léviathan, La Dénonciation, Adorable menteuse, Chronique d'un été, l'Enclos, Les Oliviers de la justice, Un couple*, etc...

L'effort Siritzky, dont on ne fera jamais assez l'éloge, présente tout de même deux inconvénients :

a) En « dopant » les critiques et le public d'exclusivité, ils « gonflent » les films difficiles et les imposent au grand public, mais pour un temps limité. Par exemple, ils ont pris en main, à l'heure H, Bergman, Antonioni et Losey, et les ont élevés si haut que la retombée commerciale donne le sentiment d'une chute artistique.

b) Leur puissance actuelle et leur intérêt notoire pour la N.V. est la cause que leur refus de distribuer ou même programmer un film difficile équivaut dans l'opinion à un boycott dont il est presque impossible de se relever. Exemples : où, quand et comment sortiront *Les Petits Chats, Un jour comme les autres, La Ligne droite, Ophélia, Amélie ou le temps d'aimer, Donnez-moi dix hommes désespérés, Adieu Philippine ?*

Par ailleurs : Parallèlement ou face au trust Siritzky, trois ou quatre organisations de programmation-distribution indépendantes se sont créées, mais leurs faibles moyens les amènent à s'intéresser de préférence aux films étrangers ou aux rééditions : *Viridiana, Electre, Mein Kampf, Los Olvidados, Ivan le Terrible, Philadelphia Story* (Madame Peillon, Francicor, de René Thévenet, Madame Decaris, Gabory, etc.).

Le seul remède : Une plus grande solidarité entre les salles d'Art et d'Essai (une cinquantaine en France) afin de créer un circuit de sauvetage virtuel mais effectif de films

français, N.V. ou non, qui ne sont pas distribués ou le sont mal.

Ensuite, la fédération des ciné-clubs prendrait le relais pour parachever cet effort.

Conclusion : Il est scandaleux qu'en 1963, malgré la multiplicité des salles d'Art et d'Essai, l'essor des ciné-clubs et des revues de cinéma, il y ait encore de bons films français *maudits.*

P. S. : Avec *Vivre sa vie,* le producteur fait l'essai, en collaboration avec les Siritzky, d'une nouvelle formule de distribution : la distribution directe, lors de la première exploitation en exclusivité, dans Paris et les grandes villes de province dites villes-clefs. Les distributeurs n'interviendront qu'ensuite pour l'exploitation en profondeur dans les petites villes et les villages.

DISTRIBUTION ET PRODUCTION

DONIOL-VALCROZE : La distribution et la production n'agissent pas *l'une sur l'autre* en fait, la production est tributaire de la distribution qui lui impose ses ukases. Il faut signaler à ce sujet une tentative très récente de la production pour se passer de la distribution. Il est question que dix producteurs moyens (sur l'initiative de M. Courrau, le promoteur de *Marienbad*) s'associent pour former une « Union » dont le but serait de produire dix films dans l'année en s'épaulant, en se garantissant les uns les autres et en se passant de la distribution. A partir du moment où le projet d'un des dix producteurs serait approuvé par six des autres, tout serait mis en œuvre pour qu'il soit mené à bien.

ROHMER : Le rapport distributeur-producteur est celui du maître et de l'esclave, et il ne peut en être autrement puisque l'énormité des capitaux engagés et l'incertitude du succès font que, dans l'industrie cinématographique, la vente, en fait comme en droit, précède la fabrication.

Les seules armes du producteur sont donc celles du faible : la ruse, le bluff, etc. Ces armes ont leur valeur, puisque les bons films existent et existeront. Quant au distributeur, le vrai patron, nous ne pouvons concevoir et souhaiter pour lui d'autre voie que celle du paternalisme. D'où le désir, légitime, de certains, de lui voir substituer l'État ; mais ce dernier s'est montré trop souvent père injuste et mal informé.

Afin de faire cesser le diktat des trusts ou de l'Etat — plus redoutable pour le cinéma d'aujourd'hui que pour celui d'autrefois — plusieurs solutions ont été, de-ci de-là, avancées : celle de coopératives de salles et de producteurs, se passant des offices des « intermédiaires », celle de clubs de spectateurs transformés en souscripteurs, celle d'une maison de distribution conseillée par des personnes artistiquement compétentes (par exemple, l'équipe des *Cahiers*), etc.

Ces projets ne sont utopiques que tant qu'on n'a pas trouvé quelques personnes de décision pour les mener à bien : les autres secteurs du commerce (épicerie ou librairie) ont vu réussir des aventures plus étonnantes.

Reste que la seule puissance réelle sur laquelle le jeune cinéma semble pouvoir compter est la télévision, non pas telle qu'elle est, mais telle qu'elle pourrait être, si l'on daignait quelque jour se pencher sur elle et en faire ce qu'elle mérite de devenir.

III. PRODUCTION

FILMS CHERS, FILMS BON MARCHE

GODARD. — L'industrie du cinéma évolue inexorablement vers : soit le film ultra bon marché, soit le film ultra cher. Le film moyen, financièrement et artistiquement parlant, devient petit à petit la proie de la T.V. C'est comme ça, hélas ! ou tant mieux.

MOULLET. — Godard constate que les films ont de plus en plus tendance à être de plus en plus fauchés ou de plus en plus coûteux : il y a de moins en moins de films à budget moyen. C'est tant mieux, car la légende qui voulait que le film de valeur ne coûte ni trop (il évite ainsi les concessions que nécessite le besoin d'un large public et la domination des auteurs par les gros producteurs et les grosses vedettes) ni trop peu (danger d'une technique insuffisante) est contredite par l'évolution du cinéma français qui, jusqu'à la N.V., se limitait à quatre ou cinq bons films par an, en des temps où le budget moyen était la règle. Et ces films furent généralement très en dessus (Gance, Ophuls) ou en dessous (Guitry, Vigo, Bunuel, les premiers Renoir) de la norme. Le film moyen, lui, était surtout représenté par la « tradition de la qualité », de sinistre mémoire. Aujourd'hui, régression du film moyen, et trente bons films par an.

Cela tient à ce que, contrairement à l'opi-

nion généralement admise, toutes les œuvres de l'esprit ne peuvent ni ne *doivent* être de qualité. L'œuvre d'art restera toujours du domaine de l'exception : on ne saurait *imaginer* une série de chefs-d'œuvre. Or, des conditions de travail d'une difficulté plus ou moins exceptionnelle qu'elles soient celles du film de 10 millions de NF ou d'A.F. (peu importe, les difficultés, différentes en qualité, sont égales en quantité) ont plus de chance d'inspirer à leur auteur une *œuvre exceptionnelle*, en l'obligeant à se surpasser pour vaincre une lourde adversité, que le train-train de fonctionnaire qui garantit la bonne fin du film de 100 millions d'A.F. Cela explique l'attirance de la N.V. (Resnais, Malle, mais aussi Baratier, Chabrol, Truffaut, Godard) non pour les *conditions normales* de tournage, mais pour la superproduction qu'hélas ! elle ne peut mettre sur pied.

TRUFFAUT. — On dit toujours que le film moyen tend à disparaître. C'est faux et idiot. En effet, le film moyen est souvent un petit film qui dépasse son budget, comme la grenouille qui veut faire un effet bœuf, et d'autres fois le film moyen est une superproduction dont les plus gros chèques n'étaient pas approvisionnés !

Quelles conséquences en tirer ? Sans vedettes, un film ne doit pas dépasser 100 millions. Avec une vedette, il ne doit pas dépasser 160 millions. Avec deux vedettes, il ne doit pas dépasser 200 millions. Ne dépasser 250 millions qu'en cas de Scope couleurs, avec plusieurs bagarres et un peu de sexe intégrés dans un canevas historique et familial.

ROHMER. — La fabrication d'un produit n'est possible que si le prix de revient est inférieur à la recette. Pour accroître la marge bénéficiaire, deux solutions : ou diminuer le premier, ou augmenter la seconde.

Il faut distinguer, d'une part, la valeur absolue du bénéfice, d'autre part, sa valeur relative par rapport au capital investi. Si ce dernier est peu élevé, il est à peu près constant que la valeur absolue du bénéfice sera plus faible : règle vérifiée au cinéma comme ailleurs.

Cette loi a des exceptions — exceptions qu'on peut relever également dans le domaine de l'édition. Or, les premiers films N.V. : *Les Cousins*, *Les Quatre Cents Coups*, *A Bout de souffle*, ont pu faire croire que cette exception devenait la règle, leurs recettes étant égales à celles de productions d'un coût quatre ou cinq fois plus élevé.

Ce résultat choquait non seulement les habitudes, mais, si l'on peut dire, l' « équilibre naturel ». C'était trop beau pour être vrai. Et ce n'était *pas vrai* : la suite l'a montré Il s'est trouvé que les films suivants n'ont même pas obtenu le bénéfice relatif auquel on pouvait raisonnablement s'attendre. De nouveau, et de façon inverse, l'équilibre naturel était détruit.

Si le seul intérêt des films bon marché est de limiter les *pertes en* valeur absolue, ils sont de ce fait irrémédiablement condamnés. Tel est du moins, aujourd'hui, le point de vue à peu près universellement partagé par la « profession ». Mais il convient de déterminer auparavant les *raisons pour* lesquelles, dans le domaine de la production cinématographique, la dépense est généralement « payante ».

La première qui vient à l'esprit est que, plus son coût est élevé, meilleure est la qualité du produit, ce dernier terme n'étant pas pris au seul sens de qualité artistique. Plus le spectacle est « riche », plus il est vraisemblable qu'il offre d'*attraits*.

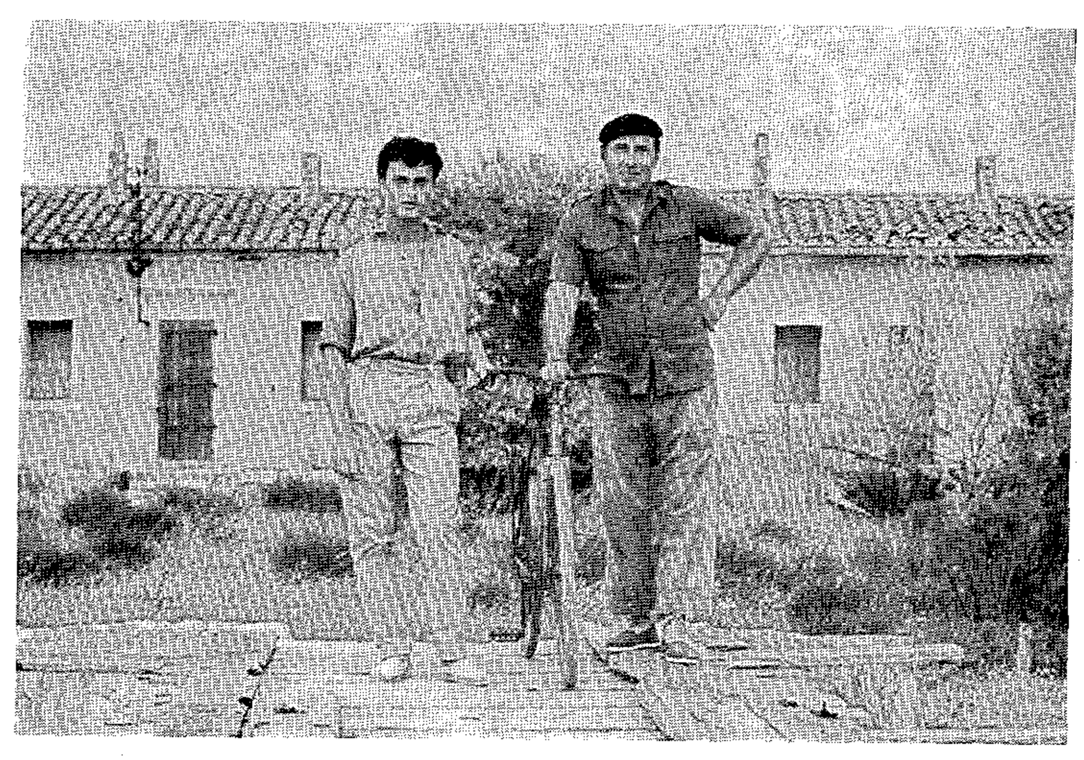
Telle est, grosso modo, la cause intrinsèque. Mais les raisons extrinsèques l'emportent toutefois : à savoir les vedettes et la publicité.

Or, ces trois atouts, qualité, vedette, publicité, les premiers films de la N.V. les ont possédés. Lassé de la « *qualité* » telle qu'on l'entendait dans le cinéma traditionnel — i.e. technique soignée, photo léchée, décors coûteux, diction parfaite, rôles de composition — le public l'a considérée un temps comme une non-valeur et a pu ériger son absence en vertu. Ce choc, ce retournement, a créé sa *propre publicité*. Les journaux ont monté en épingle le phénomène N.V.; les cinéastes ou les comédiens N.V. ont été sacrés vedettes illico.

Il conviendrait maintenant d'examiner pourquoi les 300.000 spectateurs d'exclusivité des premiers films N.V. ont été, par la suite, réduits au tiers dans les cas les plus favorables et au dixième en moyenne. Les films suivants ont-ils été moins bons, moins attractifs intrinsèquement ? Ou bien leurs mérites extrinsèques, venus du choc, devaient-ils disparaître une fois ce choc amorti ? Y a-t-il eu une sorte de conspiration des anciens contre les nouveaux ? Ou encore l'abondance des contrefaçons a-t-elle dégoûté le public ? Toutes ces raisons ont du bon. Contentons-nous, ici, d'entériner le fait. Un film N.V. ne peut, pour le moment, toucher qu'une partie du public. Il sera donc, en principe, bon marché. Encore faut-il qu'il ait ce public.

Aussi sérieuse que paraisse la situation, le producteur N.V. a le choix entre plusieurs voies. La première est celle du malentendu, du bluff : faire prendre le film N.V. pour ce qu'il n'est pas, le doter de *tous les* atouts intrinsèques et extrinsèques du film de qualité. A ce jeu, il court le risque de devenir « film cher » et de perdre l'esprit de liberté qui fait sa force. C'est la voie la plus généralement tentée.

La *seconde* est de rechercher une meilleure diffusion, qui permettrait un bénéfice relatif appréciable, surtout si l'on ne joue plus sur un film isolé, mais sur des tranches de *films*. Le public à trouver n'est pas nécessairement — on l'a fait remarquer — un public de snobs, d'intellectuels, ni même de cinéphiles. Il y a un *ton* plus personnel, plus confidentiel, qui



Prologue de *La Mélangite,* d'Agnès Varda.

convient mieux à certaines salles, certains modes d'exploitation, quels que soient l'intelligence et le goût des spectateurs qui les fréquentent.

Cela demanderait une réorganisation de la distribution et probablement une aide de l'État autrement conçue. Regrettons donc, que la N.V. qui a eu ses auteurs et ses producteurs, n'ait pas su trouver ses distributeurs et exploitants et soit forcée de compter encore sur des personnes intimement liées au « système ».

La dernière solution, solution héroïque, solution de détresse — mais qui est loin d'être coupée des faits et d'une certaine évolution à la fois technique, économique et esthétique — est de réduire le coût des films à un point tel que pourra se constituer un cinéma en marge qui n'ait plus à s'assurer les services des organisations actuellement en place. Mais on peut craindre que la valeur artistique des films ne souffre de la pauvreté des moyens.

Pourtant, il est possible, par exemple, de penser que nombre d'œuvres récentes n'auraient rien perdu de cette valeur à être tournées et projetées en public dans le format de 16 mm, format qui, du fait de son utilisation à la TV, a bénéficié depuis quelque temps de perfectionnements techniques considérables, au point qu'il n'est plus réservé aux seuls amateurs. Le cas le plus frappant est celui des films de Rouch qui, tournés en 16 mm, n'ont été projetés, une fois agrandis en 35 mm, que dans de petites salles qui, de plus, possédaient un équipement en 16 mm. La projection eût été possible en ce format, elle eût été tout aussi bonne, compte tenu de la déperdition causée par l'agrandissement. La seule raison de celui-ci a été de permettre aux producteurs de ces films de bénéficier d'une aide à la qualité, aide qui, dans une République plus éclairée, pourrait tout aussi bien être accordée au format « substandard ».

Il est sûr que certains films N.V. doivent beaucoup à la qualité de la photographie (qualité d'une espèce impossible à obtenir en 16 mm) ou à quelque allure spectaculaire, lyrique, si l'on préfère. Citons *Cléo de 5 à 7, Marienbad, Jules et Jim, Les Bonnes Femmes,* En revanche, *Le Petit Soldat, Les Godelureaux, L'Œil du malin, Pickpoket, Trois hommes dans Manhattan, Tirez sur le pianiste,*

La Morte-saison des amours, œuvres plus intimes, jouaient ou pouvaient jouer sur ces caractéristiques du ton et de la photographie qui sont l'apanage du 16 mm. Si nous ajoutons que, les choses étant ce qu'elles sont, l'espoir d'être tourné en couleurs est aujourd'hui absolument refusé, depuis la tentative d'*Une femme est une femme,* à tout film tant soit peu personnel et sans vedettes, les avantages du sacrifice proposé méritent d'être considérés.

Le public, dans les années qui vont suivre, tendra à se diviser en deux groupes : les gens qui possèdent un poste de télévision et ceux qui n'en n'ont pas, cette deuxième fraction, en Europe du moins, étant assurée de garder de l'importance. C'est à cette tranche, moins embourgeoisée, moins pot-au-feu, sinon plus *intellectuelle, que devra* s'adresser la N.V. Rien ne devrait l'empêcher, non plus, de toucher l'autre de temps en temps, si la T.V... Mais une action vigoureuse, une volonté déterminée de conquérir cette terre nouvelle doit faire en sorte que, dans un proche avenir, il n'y ait plus de « si ».

P.S. : Plaider pour le 16 mm n'est pas être, pour autant, défaitiste. A se placer sur le seul terrain de l'art, si le petit format ne possède pas nombre des avantages du grand, il en a d'autres, indéniables, même dans le *pur domaine de la qualité* photographique. Les tons gris de « l'inversible » n'ont les appas, ni du modelé classique, ni du clair-obscur où la N.V. a trouvé son style actuel. Ils ont d'autres mérites qui vont dans le sens du dépouillement, de l'intériorisation, qui est bien celui de l'évolution générale du cinéma. Et ascèse ne veut pas dire pauvreté, ni abstraction, irréalisme. En couleurs, la différence est moins sensible ; *elle existe tout de même. Là encore,* Renoir nous montre le chemin, comme il l'a fait pour la profondeur de champ et l'écran large dont l'idée traverse ses films d'avant-guerre. *Le Déjeuner* et *Cordelier,* sont, en droit sinon en fait, des films de 16 mm.

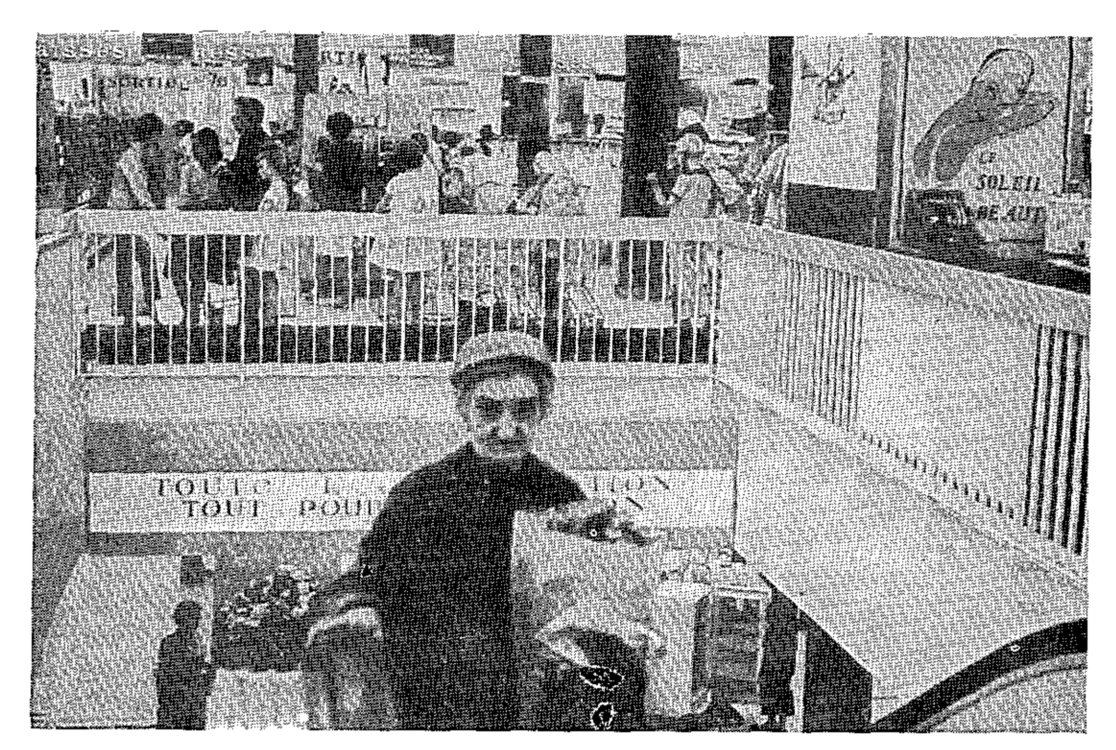
P.P.S. : On a trop tendance à considérer le monde de la production cinématographique comme un monde à l'envers, une sorte de « nef des fous » où les lois ordinaires de l'économie n'ont plus cours, où tout est hasard, pari, loterie. S'il en était vraiment ainsi, l'industrie cinématographique n'aurait pu avoir l'ampleur et la vitalité qu'elle a connues pendant ce dernier demi-siècle. Disons seulement qu'elle est toujours plus ou moins en état de *crise, mais que cette crise est une maladie* chronique bénigne qui n'atteint pas profondément sa santé. Les dangers qu'elle redoute le plus aujourd'hui ne proviennent pas de quelque vice de fonctionnement interne, mais bien plutôt de ces causes extérieures que sont la mode des week-ends ou le développement de la télévision. Encore, comme nous l'avons vu, cette dernière pourrait-elle être plus une alliée *qu'une ennemie. Il n'y a donc pas de* maladie spécifique du cinéma, et la production d'un film n'est pas chose plus téméraire que l'édition d'un roman, le lancement d'un nouveau modèle d'automobile ou d'une marque de biscottes.

Sans doute l'industrie du cinéma pourrait-elle accéder à un plus haut degré de rationalisation, de planification, abandonner certaines traditions d'artisanat qui sont les siennes. Mais *ce progrès s'opérerait au détriment* de l'art qui s'accommode mieux d'une anarchie relative que d'un ordre trop parfait. Inutile d'insister. Et, de plus ici, comme dans les autres domaines de l'économie, nous n'avons pas l'impression qu'actuellement l'artisanat soit forcément une régression et la fabrication en série, un progrès. Un élite se crée, sans cesse plus avide d'objets « personnalisés », anciens ou modernes, apte à *réagir contre l'uniformité* et les diktats esthétiques. Elite qui ne se confond pas avec une élite sociale, ni même peut-être intellectuelle. Le sort du bon cinéma est lié à celui de cette élite, si faible soit-elle en nombre. Il l'est aujourd'hui, même s'il est vrai qu'il ne l'était pas il y a dix ans.

AIDE A LA QUALITE

DONIOL-VALCROZE : Le système d'avance sur recette ou sur scénario a été créé par Jacques Flaud pour contrebalancer la mécanique générale de la loi d'aide originelle qui était sur-*tout une prime à l'argent et* au succès. Ce système a certainement aidé le jeune cinéma et la N.V. depuis quatre ans. Mais la réaction de la production traditionnelle a été telle que finalement, non seulement la dotation afférente à ce système a été de plus en plus réduite, mais encore que la commission qui décide de ces avances a de moins en moins tendance à « aider » les films pour lesquels elle a été créée ; que l'on *gaspille quelques dizaines* de millions pour *La Fayette,* dans le même temps où l'on refuse toute avance à des films qui manifestement devraient être aidés. D'autre part, les pré et post censures jouent de plus en plus un rôle qui va dans le sens néfaste indiqué plus haut.

MOULLET : L'avance à la qualité, sur présentation de projets, de scénarios et découpages avant tournage, est bénéfique pour le cinéma : *Cléo de 5 à 7, Marienbad, Ce soir ou jamais, La Poupée,* lui doivent sans doute leur vie, ainsi que nombre *de films ambitieux* ratés. Mais l'avance a maintenant tendance à être attribuée en fonction du succès commercial que l'on prédit au film, ce qui est excusable si l'on sait que l'Etat préfère être certain de récupérer l'argent avancé sur les recettes. Les 15 millions de *La Française et l'amour,* de *Meurtre en 45 tours,* les 20 de *Fortunat,* les 30 du *Passage du Rhin,* les 75 de *La Princesse de Clèves,* s'ajoutent inutilement aux avances de la distribution ou leur font concurrence. Par contre, des films difficiles ou sans distributeurs au départ et qui, cependant, par *leur qualité servent* le prestige national (*Vivre sa vie* — deux prix à Venise, *Une femme est une femme* — deux prix à Berlin, *Tirez sur le pianiste, Lola, Les Honneurs de la guerre, Adieu Philippine, Le Petit Soldat*) n'ont pas eu l'avance.



Joli Mai, de Chris Marker.

Le principe de la récupération des avances de l'Etat peut influer sur les sélections dans les festivals, qui ont leurs prix, et dont le Ministère fait l'ultime choix : dans certains cas, on semble avoir préféré la qualité prévue à la qualité effective.

Enfin, notons que le principe de l'avance relève d'un parti pris esthétique qui condamne par essence certaines esthétiques et en glorifie d'autres. Le film de fiction improvisé, typiquement N.V., le film où tout repose sur la direction d'acteurs ou la délicatesse des travellings, et qui nous ont donné chacun le meilleur du cinéma, sont handicapés, leur qualité éventuelle ne pouvant être assurée ni même prévue sur le papier. L'avance contraint donc la N.V. au double jeu que constitue la recherche d'alibis littéraires ou thématiques.

La N.V. a intensifié la vente à l'étranger, surtout la vente aux U.S.A. où ses recettes sont très nettement supérieures à celles de l'A.V. dont elle a néanmoins facilité l'entrée sur le marché. A New York, peu de films N.V. restent inédits, beaucoup de films A.V. restent en quête de distributeurs, jusques à *La Fayette !*

Delahaye : Puisque l'on prétexte, pour réformer l'ancien système d'aide, la nécessité d'intégrer le C.F. au marché commun, pourquoi ne pas s'inspirer du système allemand du *praedikat ?* Petit ou grand *praedikat*, déterminés en fonction de critères qualitatifs, entraînent une détaxation partielle ou totale du film. Cela incite évidemment l'exploitant à la programmation de celui-ci.

Godard : C'est grâce à la N.V. que les producteurs ont découvert ou redécouvert la vente à l'étranger. Pour la première fois en effet, les films à petits budgets étaient, dès le départ, fabriqués en vue de la vente à l'étranger, sans se soucier de son amortissement sur le territoire métropolitain, comme il est de règle pour une production française dite « normale ». C'est ainsi qu'il importe peu qu'*Une femme est une femme* soit retiré de l'affiche après deux jours à Bordeaux, car il bat d'une semaine les cinq des *Canons de Navarone* à La Haye et Copenhague. Idem pour *Marienbad* qui, à prix de revient égal, se vend trois fois plus cher aux U.S.A. qu'un Verneuil ou un Clément.

INITIATIVE DU REALISATEUR

DONIOL-VALCROZE : Lors de mon dernier film, c'est sur simple lecture du scénario que j'avais écrit, que la commission d'avances sur scénario a alloué une certaine somme, puis, sur lecture du même scénario, qu'un distributeur a engagé une autre somme. Ces deux sommes ajoutées, plus le fait que *je mettais la moitié* de mon salaire en participation, assuraient le financement des trois quarts du film. Sans mettre en cause le producteur en question, qui est justement un de ceux qui ont le plus aidé la N.V., je pose tout de même la question : que devient dans tout cela le rôle du producteur ? D'avoir des crédits dans les laboratoires et sur la pellicule ? Une enseigne sur rue, un bureau, un numéro de téléphone ? *Sans* doute, mais quoi de plus ? Pourquoi, dans ces conditions, les réalisateurs ne deviendraient-ils pas leurs propres producteurs ? Il deviendrait alors *officiel — c'est déjà* officieux — que, pour être metteur en scène, il ne suffit pas d'avoir du talent, des idées, du métier, mais qu'il faut aussi être un excellent homme d'affaires.

DE GIVRAY : Jadis les producteurs étaient des créateurs à la seconde puissance. Ils achetaient les droits d'un bouquin, d'une pièce ou même d'un scénario original et choisissaient *les acteurs et le* metteur en scène (voir article d'Ophuls). Aujourd'hui, les producteurs en général n'ont plus aucune initiative ou, lorsqu'ils en ont une, c'est pour refaire ce qui vient d'avoir du succès.

En quoi consiste maintenant le rôle d'un producteur ? A se laisser faire la cour par un metteur en scène qui cherche à imposer son sujet. Ce dernier n'a pas seulement des atouts littéraires. Il peut disposer d'un petit pécule personnel, ou son sujet peut valoir de l'or, c'est-à-dire qu'il peut bénéficier : 1° de l'amitié d'un grand acteur ; 2° d'une avance du Centre (jadis, 40 millions d'*anciens francs*, aujourd'hui 20 millions) ; 3° d'une avance du distributeur qui croit à l'histoire.

Avec ces avances et les crédits bancaires, le devis du film est généralement couvert... C'est-à-dire qu'aujourd'hui la plupart des producteurs ne font finalement qu'un travail de « public-relation », au mieux, de directeur de production.

Pour court-circuiter cet intermédiaire, désormais passif, un metteur en scène, aidé par un directeur de production, peut monter lui-même une affaire qui lui tient à cœur. Il ne lui faut qu'un petit bureau, une petite garantie en banque et... des relations.

CONCLUSION

LE CREATEUR ET SON PUBLIC

LABARTHE : Il y a, je crois, deux façons de poser le problème :

a) Celle à laquelle *tout le monde pense* : c'est l'angle économique, qui concerne et le créateur et le producteur, en ce que l'un et l'autre entretiennent avec le public un échange, au *sens économique* du terme. Le problème de ces rapports se résume alors sous une forme simple (il faut que le film marche) et renvoie à celui, plus général, de la notion de « commercial ».

b) Le second angle sous lequel on peut envisager ce rapport me paraît plus intéressant — tout au moins du point de vue de l'échange artistique que tout créateur tente d'établir avec un public. Nous touchons ici à un problème grave d'esthétique générale qui concerne symptomatiquement aussi bien la musique, la peinture et la littérature que le cinéma. C'est le problème de la place *qu'occupe* le consommateur dans la structure même de l'œuvre d'art. Pour prendre un exemple, il est évident qu'un film comme *Marienbad* préconise une forme de « rapport au public » qu'ignorent la plupart des produits de Clouzot ou Autant-Lara. Autrement dit (et on pourrait aussi bien prendre des exemples chez des compositeurs modernes), il semble que ce qui constitue l'apport essentiel de l'art (et du cinéma moderne) *soit* la manière dont les créateurs ont inclu le spectateur dans le projet même de leur création.

TRUFFAUT : Un metteur en scène qui ne pense pas au public, cela n'existe pas. Dans *Hiroshima mon amour*, qui est le comble de la pureté et de la personnalisation d'un produit artistique et industriel, on voit les mains d'Emmanuelle Riva caresser *le dos de* Eiji Okada et non son sexe comme ce serait probablement le cas dans un roman.

Il y a des artistes naïfs dans tous les arts, et le cinéma a eu certainement et aura encore des douaniers Rousseau. Mais, hormis les films naïfs, tous les films sont concertés. D'Orson Welles à Rossellini, de Bunuel à Bresson, de Godard à Hitchcock, il *s'agit comme chez* Degas, Strawinsky et Mallarmé, de créer des émotions grâce à l'utilisation de certains effets. Même le refus de recourir à certains effets constitue un effet de nature différente qui provoquera un autre genre d'émotion.

Je crois très urgent de démentir l'imbécile légende selon quoi certains artistes travailleraient pour eux et *certains autres pour* autrui. Chacun travaille pour l'idée qu'il se fait de lui-même et pour l'idée qu'il se fait d'autrui. Tout le reste n'est que box office.

REPÈRES CHRONOLOGIQUES DU NOUVEAU CINÉMA

1945 — Roger Leenhardt : articles dans FONTAINE.
André Bazin : « Ontologie de l'image photographique ».
Robert Bresson : *Les Dames du bois de Boulogne.*

1947 — Roger Leenhardt : *Les Dernières Vacances.*

1948 — Alexandre Astruc : « La Caméra-stylo » (L'ECRAN FRANÇAIS, n° 144).
Jean-Pierre Melville : *Le Silence de la mer.*
Alain Resnais : *Van Gogh.*

1949 — Création du club OBJECTIF 49. Biarritz : FESTIVAL DU FILM MAUDIT.
Jean Rouch : *Circoncision.*
Georges Franju : *Le Sang des bêtes.*
Pierre Kast et Jean Grémillon : *Les Charmes de l'existence.*

1950 — GAZETTE DU CINÉMA : cinq numéros (E. Rohmer, J.-L. Godard, J. Rivette).
André Bazin : « Orson Welles ».
Alain Resnais : *Guernica.*
Jean-Pierre Melville : *Les Enfants terribles.*

1951 — Avril : n° 1 des CAHIERS DU CINÉMA.

1952 — Alexandre Astruc : *Le Rideau cramoisi* (prix Delluc).
Alain Resnais et Chris Marker : *Les Statues meurent aussi.*

1954 — François Truffaut : « Une certaine tendance du cinéma français » (CAHIERS, n° 31). Début de sa critique hebdomadaire dans ARTS.
Eté 54 : Agnès Varda tourne *La Pointe courte.*

1955 — Alain Resnais : *Nuit et brouillard.*
Alexandre Astruc : *Les Mauvaises Rencontres.*
Jean Rouch : *Les Maîtres-fous.*

1956 — Roger Vadim : *Et Dieu créa la femme.*
Jean-Pierre Melville : *Bob le flambeur.*
Claude Bernard-Aubert : *Patrouille sans espoir* (censuré en *Patrouille de choc*).
Festival de Tours : *Dimanche à Pékin* (C. Marker), *Le Sabotier du Val de Loire* (J. Demy), *Le Coup du berger* (J. Rivette), *Impressions de New York* (F. Reichenbach).

1957 — CAHIERS, n° 71 : « Situation du Cinéma Français ».
François Truffaut : *Les Mistons.*
Jacques Demy : *Le Bel Indifférent.*
Jean-Luc Godard : *Tous les garçons s'appellent Patrick.*
Jean-Daniel Pollet : *Pourvu qu'on ait l'ivresse.*
Décembre : Claude Chabrol tourne *Le Beau Serge.*
Prix Delluc : *Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle).
Début, dans L'EXPRESS, de l'enquête de Françoise Giroud : « La Nouvelle Vague ».

1958 — Mai : Festival de Cannes : *Goha* (Jacques Baratier).
» : Pierre Kast tourne *Le Bel Age.*
Juin : Festival de Bruxelles : *Les Mistons,* prix de la mise en scène; *L'Opéra-Mouffe* (Agnès Varda).
» : Georges Franju tourne *La Tête contre les murs.*
Juillet : Festival de Karlovy-Vary : n'ouvre par la *Lettre de Sibérie* de Chris Marker.
» : Jacques Rivette tourne *Paris nous appartient.*
Août : Alain Resnais tourne *Hiroshima mon amour.*
» : Claude Chabrol tourne *Les Cousins.*
Septembre : Festival de Venise : *Les Amants* (Louis Malle).
Novembre : Festival de Tours : *Blue jeans* (Jacques Rozier).
» : Sortie du film de Marcel Carné : *Les Tricheurs.*
» : François Truffaut tourne *Les Quatre Cents Coups.*
Décembre : Prix Delluc : *Moi un noir* (Jean Rouch).
» : Jean-Daniel Pollet tourne *La Ligne de mire.*

1959 — Février : sortie du *Beau Serge.*
Mars : sortie des *Cousins.*
Mai : Festival de Cannes : *Hiroshima mon amour* (hors compétition).
Les Quatre Cents Coups (prix de la mise en scène).
Orfeu negro (palme d'or).
Juin-juillet-août : Débuts de tournages : *Le Signe du Lion* (Eric Rohmer), *Pantalaskas* (Paul Paviot), *L'Eau à la bouche* (Jacques Doniol-Valcroze), *A bout de souffle* (Jean-Luc Godard), *Les Jeux de l'amour* (Philippe de Broca), *Le Huitième Jour* (Marcel Hanoun), etc.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS / LES DIX	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Jean-Louis Bory	Jean Douchet	Jean-Luc Godard	André S. Labarthe	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Georges Sadoul
Coups de feu dans la Sierra (S. Peckinpah)	★★★	★★★★	★★	★★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★
Doux oiseau de jeunesse (R. Brooks)		★		★	★★	★★★	★★★	★	★★★	
Electra (M. Cacoyannis)	★★	★★★	★★	★	★	★	●	★★★	●	★★★
La Lutte finale (R. Nussbaum)	★	★	★★	★★		★	★	★★	★	●
La Poupée (J. Baratier)	★	★	★★	★★	●	★	★	●	★	★★
Le Jour le plus long (D. Zanuck)	●	★	★★	●	★	★	★	★	★★	★
Un vent froid en été (A. Singer)		★★				●			★	
Les Nerfs à vif (J.-L. Thompson)		●		●		★	★	●	★	
Le Prisonnier d'Alcatraz (J. Frankenheimer)	★	●	★	●	●	●	●	★	★	●
Maciste en enfer (R. Freda)	★	●					●		●	
Trahison sur commande (G. Seaton)		●		★		●			●	
Le Chevalier de Pardaillan (R. Borderie)	●	★		●		●	●			
L'Oiseau de paradis (M. Camus)	●	●	●	●	●	●	●	●	●	★
Et Satan conduit le bal (G. Dabat)	●	●	●	●	●	●	●		●	●
Maciste contre les monstres (G. Malatesta)		●		●			●		●	
Virginie (J. Boyer)	●	●	●	●		●				

FILMS SORTIS A PARIS
DU 10 OCTOBRE AU 13 NOVEMBRE 1962

9 FILMS AMERICAINS

The Birdman of Alcatraz (*Le Prisonnier d'Alcatraz*), film de John Frankenheimer, avec Burt Lancaster, Karl Malden, Thelma Ritter, Betty Field. — On admire, une fois de plus, la façon dont les Américains savent faire passer certaines histoires « hénaurmes » qui partout ailleurs sombreraient dans l'affadissement ou le ridicule. Le film est constamment intéressant, souvent émouvant (mais il aurait fallu omettre la révolte dans la prison qui n'ajoute rien et brise l'élan) et contient quelques très beaux moments (éclosion, dressage des oiseaux). Burt Lancaster est très convaincant, jusque dans le vieillissement progressif, rendu avec justesse.

Cape Fear (*Les Nerfs à vif*), film de J. Lee Thompson, avec Gregory Peck, Robert Mitchum, Polly Bergen, Lori Martin. — Scénario aux implications, sur tous les plans, douteuses. On accumule sur Mitchum toutes les horreurs pour tenter de rendre antipathique un personnage au départ sympathique, tandis qu'on s'efforce de rendre sympathique un déplaisant personnage : Gregory Peck. Robert, et un touchant personnage de petite prostituée, admirablement interprété, font qu'on ne regrette pas trop d'avoir vu ce film, dont les grosses ficelles sont correctement tendues par le monteur d'Hitchcock, Tomasini, son musicien, Herrmann, et le protographe de Preminger, Leavitt.

Cold Wind in August (*Un vent froid en été*), film d'Alexander Singer, avec Lola Albright, Scott Marlow. — Film de et pour puceaux. Les obsessions de la dix-huitième année, telles que peut les voir un Americain refoulé, intrégrées au schéma de *Daphnis et Chloé*. Attendrissant.

The Counterfeit Traitor (*Trahison sur commande*), film en couleurs de George Seaton, avec William Holden, Lilli Palmer, Hugh Griffith, Eva Dahlbeck. — On devine à l'avance tout ce qui va se passer. On espère constamment avoir mal deviné. On est constamment déçu. Et, quant aux effets prévus, le moindre pèse bien ses cinq ou Seaton.

Guns in the Afternoon (*Coups de feu dans la Sierra*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

The Invisible Boy (*Le Cerveau infernal*), film de Herman Hoffman, avec Richard Eyer, Philip Abbott, Diane Brewster. — Une bonne idée : un cerveau électronique veut prendre le pouvoir, s'ensuit un conflit cornélien avec un robot. Le film est fauché mais habile, constamment imprégné d'humour.

The Longest Day (*Le Jour le plus long*), film en Scope de Darryl F. Zanuck, avec John Wayne, Richard Todd, Henry Fonda, Mel Ferrer, Richard Burton, Sal Mineo, Robert Mitchum, etc. — Ce qu'on a fait de mieux dans le genre superproduction, une fois admis le principe qu'il ne s'agit pas d'un film réaliste, mais d'un film d'aventures guerrières dans le style des années 45. Zanuck a su fondre en un seul le style des différents réalisateurs qui ont collaboré au film. C'est surtout le très beau travail d'Andrew Marton qui donne le ton. Autre bonne surprise : on nous épargne l'alternance, habituelle au genre, des numéros d'acteurs et des morceaux de bravoure. Très belle piste sonore. Burton et Mitchum dominent le lot.

Nikki (*Nomades du Nord*), film en couleurs de Jack Couffet et Don Haldane, avec Jean Coutu, Emile Genest, Uriel Luft et un chien. — Bêbêtes à Disney sur un schéma vaguement inspiré de Curwood.

Sweet Bird of Youth (*Doux oiseau de jeunesse*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

7 FILMS FRANÇAIS

C'est pas moi c'est l'autre, film de Jean Boyer, avec Fernand Reynaud, Jean Poiret, Micheline Dax, Geneviève Kervine. — Les films de Jean Boyer continuent de se ressembler (voir plus bas).

Le Chevalier de Pardaillan, film en Scope et en couleurs, de Bernard Borderie, avec Gérard Barray, Gianna Maria Canale, Michelle Grellier, Kirk Morris. — Le « Cape et d'épée » français, mais sans Marais.

Et Satan conduit le bal, film de Grisha Dabat, avec Françoise Brion, Catherine Deneuve, Bernadette Lafont, Jacques Doniol-Valcroze. — Ce film anonyme à irresponsabilité illimitée finit par devenir presque curieux en ce qu'il représente une somme de tous les mythes et poncifs d'un certain cinéma. Fera sans doute beaucoup rire dans vingt ans. Le signaler à Langlois.

Le Masque de fer, film en Scope et en couleurs d'Henri Decoin, avec Jean Marais, Jean-François Poron, Sylva Koscina, Gisèle Pascal. — Le même que ci-dessus, mais cette fois avec Marais, que dévalorise malheureusement une moustache.

L'Oiseau de paradis, film en couleurs de Marcel Camus, avec Marie Hem, Sam El, Nop Nem. — Scénario : l'éternel canevas triangulaire emprunté aux Carné-Prévert d'il y a vingt-cinq ans. Mise en scène : son et lumière à Angkor.

La Poupée. — Voir notice Baratier, dans ce numéro, page 61.

Virginie, film de Jean Boyer, avec Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, Michèle Girardon, Mireille Darc. — Voir plus haut l'autre Boyer.

5 FILMS ITALIENS

La Belleza di Ippolita (*La Beauté d'Hippolyte*), film de Giancarlo Zagni, avec Gina Lollobrigida, Enrico Maria Salerno, Milva, Lars Bloch. — Mixage à l'italienne de trucs empruntés à Fellini, De Sica et Germi, voire l'Antonioni du *Grido*. Un certain insolite néo-réaliste.

Maciste all' inferno (*Maciste en enfer*), film en Scope et en couleurs de Riccardo Freda, avec Kirk Morris, Vira Silenti, Hélène Chanel. — Film XVIIe dont l'académique Freda semblait devoir se tirer tant bien que mal, quand soudain apparaît un pseudo athlète en slip qui fiche tout par terre. Il va en enfer et la suite du film se compose d'une série de plans où il s'efforce de mouvoir des obstacles en carton pâte avec d'affreux rictus.

I Pirati della costa (*Les Pirates de la côte*), film en Scope et en couleurs de Domenico Paolella, avec Lex Barker, Estella Blain, Liana Orfei, Livio Lorenzon. — Paolella semble avoir fait illusion auprès de quelques-uns. Cette nouvelle *Terreur des mers* devrait dissiper les brumes.

Tiro al piccione (*Commando traqué*), film de Giuliano Montaldo, avec Jacques Charrier, Eleonora Rossi Drago, Francisco Rabal, Sergio Fantoni. — On tente, par des moyens archi-conventionnels, de faire s'apitoyer les gens sur un gentil fasciste paumé.

L'ultima preda del vampiro (*Des filles pour un vampire*), film de Piero Regnoli avec Lila Rocco, Walter Brandi, Maria Giovannini. — Dégoûte même les amateurs du genre.

3 FILMS ALLEMANDS

La Lutte finale, film de montage de Raphaël Nussbaum. — Comme dans tout film de montage, on ne peut pas ne pas s'intéresser à certains très beaux documents (ceux notamment concernant le tsar et sa famille), mais le montage à l'esbrouffe, assorti d'un commentaire outrageusement trotzkyste de Jean Serge, et passablement démagogique, réduit le film à n'être qu'une collection d'images parfois curieuses.

Treibjagd auf ein Leben (*Une femme à abattre*), film de Ralph Lothar, avec Ingrid Andree, Dietmar Schönherr, Silva Simon, Pero Alexander. — Le jour viendra-t-il enfin où le cinéma allemand saura refléter la réalité qui l'entoure « wie in einem Spiegel », au lieu de nous proposer des histoires policières ou d'espionnage de plus en plus décourageantes ?

Die Unsichtbaren Krallendes Dr Mabuse (*L'invisible docteur Mabuse*), film de Harald Reinl, avec Lex Barker, Karin Dor, Siegfried Lowitz. — Est-ce le nom du prestigieux docteur langien ? En tout cas le film est moins mauvais qu'on aurait pu s'y attendre, mais c'est bien tout ce qu'on peut en dire.

2 FILMS ANGLAIS

Konga, film en couleurs de John Lemont, avec Michael Gough, Margo Johns, Jess Conrad, Claire Gordon. — Une deuxième ou troisième génération de King-Kong dégénérés vient ravager nos écrans.

Fury at Smugler's Bay (*Les Pirates de la nuit*), film en Scope et en couleurs de John Gilling, avec Peter Cushing, John Fraser, Bernard Lee, Michèle Mercier. — Un *Moonfleet* languissant, sans lune et sans flots.

1 FILM GREC

Electra, film de Michael Cacoyannis, avec Irène Papas, Aleka Catseli, Yannis Fertis, Theano Ioannidou. — On reste jusqu'à la fin du film à cause du très beau texte (qu'on lit) d'Euripide, ce qui permet de ne pas trop s'attarder aux images, laborieux pastiche d'Orson Welles. Cacoyannis prouve un réel talent de coiffeur inspiré dans l'admirable coupe de cheveux d'Irène Papas qu'il a réalisée lui-même.

1 FILM SOVIETIQUE

Printemps de jeunes filles, film en Kinopanorama et en couleurs de Veniamin Dorman et Genrick Organissian, avec Lioudmila Outchinnikova et l'ensemble de danse Beriozka. — Atterrée par son premier bon programme (*Les Années de feu*), la direction du Kinopanorama s'est hâtée de le remplacer par un travellogue soviétique niveau standard.

ARGOS FILMS

(A. DAUMAN et PH. LIFCHITZ)

rappelle ses productions 1961-62 :

LES INCONNUS DE LA TERRE
REGARD SUR LA FOLIE
LA FETE PRISONNIERE
Réalisation de Mario Ruspoli

ON VOUS PARLE
MADAME SE MEURT
de Jean Cayrol et Claude Durand.

MAIS OU SONT LES NEGRES D'ANTAN ?
d'André Martin et Michel Boschet.

L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD
En coproduction avec Raymond Froment et Pierre Courau (Terra Film), producteurs délégués

CHRONIQUE D'UN ETE
de Jean Rouch et Edgar Morin.

LE RENDEZ-VOUS DE MINUIT
de Roger Leenhardt
En coproduction avec Jean Thuillier (Les Editions Cinématographiques)

Et annonce pour 1963 :

LA JETEE
de Chris Marker.

MURIEL
ou
Le Temps d'un retour
(Eastmancolor)
Réalisation : Alain Resnais
Scénario : Jean Cayrol
(en cours d'achèvement)

LES AVENTURES ET LE RETOUR DE HARRY DICKSON

Réalisation : Alain Resnais, d'après l'œuvre de Jean Ray

Adaptation : Frédéric de Towarnicki et Alain Resnais

Une coproduction Anatole Dauman (producteur délégué) et Carlo Fedier, Paris.

NOS NUMÉROS SPÉCIAUX

Sont épuisés :

La femme et le cinéma (30)
Cinéma américain (54)
L'acteur (66)
Cinéma français (71)

ou en voie d'épuisement :

L'amour au cinéma (42)	**3,50 NF**
Bertolt Brecht (114)	**3,00 NF**
Télévision (118)	**4,00 NF**
La critique (126)	**4,00 NF**
Cinéma italien (131)	**4,00 NF**

●

Hâtez-vous de commander les numéros encore disponibles. Ils vous seront adressés dès réception des mandats, chèques ou versements à notre C.C.P. : 7890-76, PARIS.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

●

Prix du numéro : **3,00 NF**

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **28 NF** (France) et **32 NF** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix : Nos 3, 6	**2,00 NF**
Nos 7 à 89	**2,50 NF**
Nos 91 et suivants	**3,00 NF**
Numéros spéciaux : 42, 90	**3,50 NF**
78, 100, 118, 126, 131	**4,00 NF**

Port : Pour l'étranger **0,25 NF** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 44, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 71, 80.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisée** Nos 51 à 100 .... **3.00 NF**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA.**

146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)

Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze

Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 4e trimestre 1962.

NOS RELIURES



Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 5,50 N.F. Envoi recommandé : 7 N.F.

Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e)
C.C.P. 7890-76, PARIS.